arta

ANUL XXXVI Nr. 6/1989

EMINESCU. Număr apărut la 15 ianuarie 1990. Semnează: dan grigorescu george bălăiță ovidiu maitec marin gherasim alexandru chira radu ionescu solomon marcus călin dan gheorghe vida petre popescu-gogan silvia chițimia

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 6/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACŢIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:
Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 70.51.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:
Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar responsabil de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR
Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ
Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ
Gheorghe Matei

CORECTURA
Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Emil Berdeli, Marilena Preda-Sânc, Olimpiu Bandalac, Dan Mihălţianu, Decebal Scriba, Nora Raboca, Minerva Văleanu, Cornelia Şoancă

DIAPOZITIVE COLOR
Radu Braun, Teodor Graur, Mihai Oroveanu, I. Szabo

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	1	Cuvînt înainte	Arta
	2	Odă (în metru antic)	M. Eminescu
	3	Centenarul Mihai Eminescu	Dan Grigorescu, George Bălăiţă, Ovidiu Maitec, Marin Gherasim, Alexandru Chira
CENTENAR	10	Primele ediţii eminesciene	Radu Ionescu
	12	Eminescu de la vedere la viziune	Solomon Marcus
	16	Comentarii	Călin Dan
	20	«Împărat şi proletar» în viziunea lui Steinlen	Gheorghe Vida
	21	«Luceafărul» în conştiinţa artiştilor plastici	Petre Popescu-Gogan
	23	Un proiect pentru Eminescu	Călin Dan
	24	Mihai Eminescu — scenografii imaginare	Silvia Chiţimia
	27	Ilustraţiile lui Ion Panaitescu la poeziile lui Eminescu	Gheorghe Vida
PROFIL	28	Vasile Pop	Vasile Radu
ATELIER 35	29	Jánosi V. Antal	Theodor Redlow
CRONICĂ	31	Paul Erdös	Marica Grigorescu
PROFIL	33	Doru Tulcan	Coriolan Babeţi
	35	Jurnalul galeriilor	Carmen Popescu, Aurelia Mocanu, Nicolae Macovei, Adrian Silvan-Ionescu, Valentin Ciucă, Daniel Prelici
CĂRŢI / IDEI	40	Olga Buşneag: Ligia Macovei	Călin Dan

Erată: La pag. 19 se va reintroduce în Bibliografie: Ion Negoiţescu, Poezia lui Eminescu, ed. Eminescu, 1970.

COPERTA	I	Proiect pentru monumentul Mihai Eminescu (detaliu)	Dimitrie Paciurea
COPERTA	IV	Mihai Eminescu	Vasile Gorduz

	1	Avant propos	Arta
	2	Ode (en mètres antiques)	M. Eminescu
	3	Le centenaire Mihai Eminescu	Dan Grigorescu, George Bălăiţă, Ovidiu Maitec, Marin Gherasim, Alexandru Chira
CENTENAIRE	10	Les premières éditions de l'œuvre de Mihai Eminescu	Radu Ionescu
	12	Eminescu — regard et vision	Solomon Marcus
	16	Commentaires	Călin Dan
	20	«Empereur et prolétaire» dans la vision de Steinlen	Gheorghe Vida
	21	«Hyperion» dans la vision des plasticiens	Petre Popescu-Gogan
	23	Un projet pour Eminescu	Călin Dan
	24	Mihai Eminescu — scénographies imaginaires	Silvia Chiţimia
	27	Ion Panaitescu, illustrateur des poésies de Mihai Eminescu	Gheorghe Vida
PROFIL	28	Vasile Pop	Vasile Radu
ATELIER 35	29	Jánosi V. Antal	Theodor Redlow
CHRONIQUE	31	Paul Erdös	Marica Grigorescu
PROFIL	33	Doru Tulcan	Coriolan Babeţi
	35	Le journal des galéries	Carmen Popescu, Aurelia Mocanu, Nicolae Macovei, Adrian Silvan-Ionescu, Valentin Ciucă, Daniel Prelici
LIVRES / IDÉES	40	Olga Buşneag: Ligia Macovei	Călin Dan

COUVERTURE	I	Projet pour le monument dédié à Mihai Eminescu (détail)	Dimitrie Paciurea
COUVERTURE	IV	Mihai Eminescu	Vasile Gorduz

	1	Предисловие	Арта
	2	Ода (в антинном метре)	М. Эминеску
	3	Столетие смерти Михая Эминеску	Дан Григореску, Джордже Бэлэицэ, Овидиу Майтек, Марин Герасим, Александру Кира
СТОЛЕТИЕ	10	Первые издания произведений Эминеску	Раду Ионеску
	12	Эминеску — от простого взгляда к видению	Соломон Маркус
	16	Эминеску в иллюстрациях Лучии Дем. Бэлэческу	Кэлин Дан
	20	«Император и пролетарий» в интерпретации Стейлена	Георге Вида
	21	«Лучафэр» в сознании деятелей изобразительного искусства	Петре Попеску-Гоган
	23	Проект, посвященный Эминеску	Кэлин Дан
	24	Михай Эминеску — вообразимые сценографии	Сильвия Кицимия
	27	Иллюстрации Иоана Панаитеску к стихотворениям Эминеску	Георге Вида
ПРОФИЛЬ	28	Василе Поп	Василе Раду
МАСТЕРСКАЯ 35	29	Яноши В. Антал	Теодор Редлов
ХРОНИКА	31	Паул Эрдеш	Марика Григореску
ПРОФИЛЬ	33	Дору Тулкан	Кориолан Бабець
	35	Дневник галерей	Кармен Попеску, Аурелия Мокану, Николае Маковей, Адриан Сильваескун-Ион, Валентин Чукэ, Даниель Прелич
КНИГИ/ИДЕИ	40	Ольга Бушняг: Лиджия Маковей	Кэлин Дан

ОБЛОЖКА	I	Проект памятника Михаю Эминеску (деталь)	Димитрие Пачуря
ОБЛОЖКА	IV	Михай Эминеску	Василе Гордуз

https://biblioteca-digitala.ro

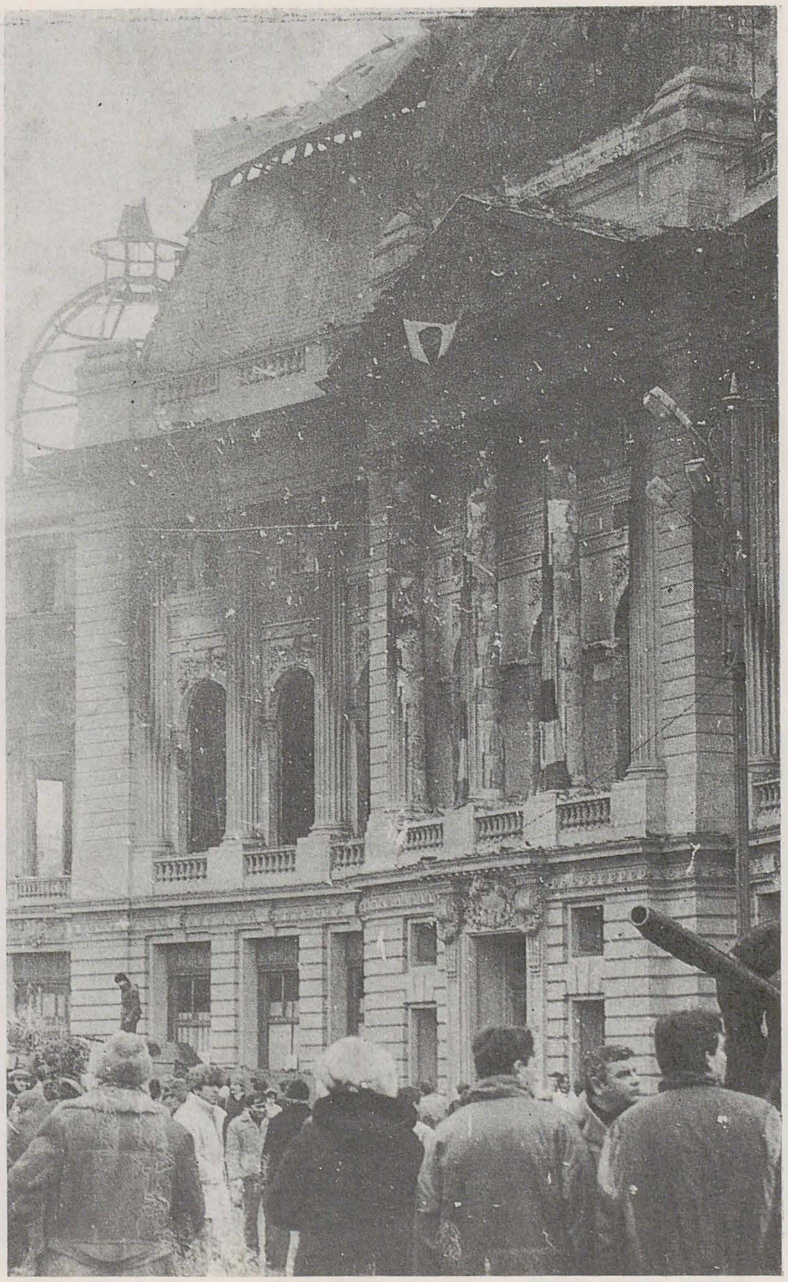
cuvînt înainte

Frica distruge alte manifestări ale spiritului — sau le amînă. Creată în perioada sumbră a dogmatismului stalinist, această revistă a navigat prin apele tulburi ale fricii, amînîndu-şi mereu adevăratul destin, pînă a ajuns la o formă de eliberare, pe la sfîrşitul deceniului şapte. Cînd marea iluzie a acelor ani a început să se spulbere, o dată cu echipa care a încercat scoaterea din penumbră, nu s-a mai putut face altceva decît menţinerea, prin aceleaşi amînări, alimentate de alte spaime, a unei demnităţi de abia cîştigate. Compromisurile acestei publicaţii au fost acelea ale artei pe care o reflecta — adică puţine şi superficiale. Adevăratul efort moral şi estetic erau apărate în paginile ei cu veşnica spaimă de a nu spune prea mult şi prea apăsat despre lucruri prea adevărate şi deci incomode; de a nu oferi puterii prilejul să se exercite devastator. O amînare de principiu, o tactică a ascunderii în istorie, o aşteptare a justiţiei ce va să vină structurau cu lentoare şi prudenţă un fenomen adeseori urgent şi acut. Derobarea de la nota festivistă, ca şi ocrotirea unor realităţi artistice incomode, marginalizate sistematic, apăreau sub forma unei delăsări în orarul apariţiei. Citită de puţini, revista Arta se instituia într-un depozit pentru timpuri mai bune.

Acest joc al fricii şi curajului a căpătat acum o structurare, dacă nu limpede ca simbol, în orice caz tulburătoare. Numărul dedicat morţii lui Mihai Eminescu, trecînd prin hăţişul întîmplărilor, ajunge la lumină în zilele aniversării naşterii sale. O sută de ani din clipa naşterii celei adevărate şi alţi o sută patruzeci din momentul intrării în calvarul acestei lumi. O aritmetică simplă ne dă vîrsta de patru decenii, pe care poetul arderilor absolute nu a ajuns să o împlinească fizic. Cercul timpului se închide misterios în jurul acestei figuri imposibil de cuprins, tragică şi tulburată, doar aparent senină, iar acest cerc se umple de sîngele negru al unei imemoriale dureri. O teribilă confirmare se dă acum alegerii mistice, potrivit căreia Mihai Eminescu e geniul absolut al acestui loc şi al acestei naţii: pururi tînăr şi pururi supus jertfei, născîndu-se pentru a muri şi pierind în cutremurata speranţă a unei alte naşteri.

arta

https://biblioteca-digitala.ro



odă
(în metru antic)

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Cînd deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce . . .
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

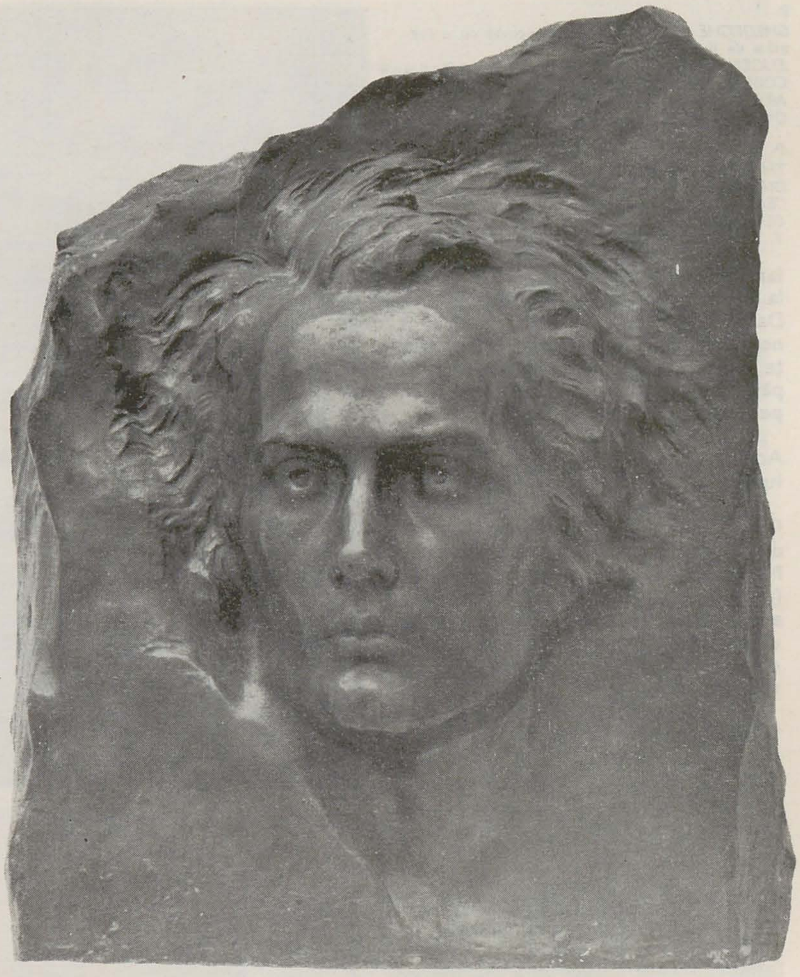
De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări . . .
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sîn, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !

1883, decembrie.

https://biblioteca-digitala.ro

centenar eminescu



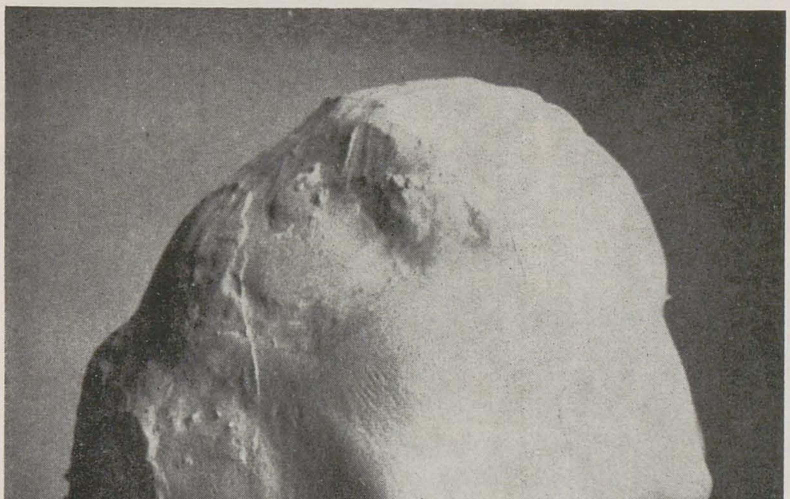
FILIP MARIN

dan grigorescu

Numim *Eminescu* partea cea mai adîncă a făpturii noastre, pe care o purtăm în noi dintru începuturi. De o sută de ani se scutură creanga teiului sfînt peste nemurirea lui Eminescu. De o sută de ani, în preajma acelei zile a luminii celei mai înalte căreia îi spunem solstițiu, al mării aspru cînt sună pentru cel ce și-a oprit pribegia întru eternitate.

Nu poți vorbi despre Eminescu dacă nu ai această conștiință dramatică a existenței lui în fibrele cele mai profunde ale tale. A scrie despre el, a încerca să-i cuprinzi orizonturile într-o simplă trăsătură a penelului, într-un bulgăre de bronz, oricît ar fi ele de asemănătoare cu chipul său pămîntesc, e ca și cum te-ai îndărătnici să mînjești marea cu valuri. Nu poți vorbi despre Eminescu altfel decît ai vorbi despre cea mai adîncă parte a făpturii noastre. Nu-i poți tălmăci versul în linie, în formă, în culoare, dacă nu înțelegi sensurile destinului nostru spiritual însuși.

În preajma solstițiului, cînd soarele urcă în cel mai înalt crug al cerului, acolo unde veghează Luceafărul pentru totdeauna întors întru Nemurire, ne plecăm tăcuți dinaintea celui care întrupează universul însuși al viețuirii noastre.



HOREA FLĂMÂND

obiecte
(note de la sala dalles)

george bălăiță

Un caiet deschis. Scoarțe negre, tăiate la colțuri. Veșnicia ronțăie răbdătoare. Cei doi paznici credincioși ai timpului: șoarecele și păianjenul. De altfel, poetul i-a vorbit mai totdeauna colegial, de bine. Hîrtie îngălbenită. Deshidratată. Frunze uscate. Dune nesfîrșite de nisip. Setea cea mare. Ștampila ovală, Academia Română, *msse*, fila 4. Tuș roșu... Încerc să înțeleg. În loc de asta, emoții vagi. Precum sabia Excalibor, un vers îmi retează capul: *Braț molatec ca gîndirea unui împărat poet*... Un ochean prin care se vede un imperiu în declin, împăratul pierdut în visări și planuri deșarte nemaiputînd stăpîni nici istoria și nici poezia, fascinat de arte, neînțelegîndu-le și de aceea considerîndu-se pe sine, cu o tristețe despotică, ultimul artist, singurul. Cîți tirani n-au pierit în ispita poeziei! Pe de altă parte, o întreagă estetică răsăriteană somnolează aici: braț molatec ca gîndirea unui împărat poet... Fumegă nirvane, pier concepte... Totuși, mîna *lui*. Tocul de lemn. Penița foarte subțire, cerneală neagră. Pe fila din stînga, scriere nervoasă, rapidă, urgența gîndirii, urletul din care naște poezia. Pe fila din dreapta, mîna e mai odihnită. Mintea alege, spiritul arde rece. Peniță rondă, plăcerea rescrierii, caligrafie, ochiul măsoară ironic, sever. Șirurile curg pieziș, în sus. Era într-o stare bună. Poate era dimineață... Mai deslușesc ceva: lucrul neîntrerupt, bucuria scrisului, nenumărate faze intermediare, chiar după ce mîna a înghețat, scrisul continuă, așa cum unghiile și părul continuă să mai crească o vreme, după moarte...

★

Ediția princeps din *Viața lui Mihai Eminescu*. Pagina de titlu. Un scris de necrezut, cuminte, cursiv, ascultător, supus: *Lui Pompiliu Constantinescu cu toată afecțiunea și cu admirație pentru că nu turbură contemplația critică prin economii neliterare... G. Călinescu, 14 — VI — 1932.* Peniță de oțel înfiptă într-un toc de școlar, cerneală neagră decolorată.

★

Fany Tardini în *Maria Tudor*. Carton gros, o sepia cu grijă executată bineînțeles în atelierul domnului Goldstein din Bacău. Decorul sumar nu e deloc regal, măsuță rotundă cu picior, paravan de carton. Doamna Tardini e scundă, segmente scurte, voinică, bine strînsă în corset. Perucă zulusă, un milion de cîrlionți. Dantele, catifea, mătăsuri. O mînă ține lunga trenă, cealaltă te amenință cu un deget cam cîrnăcioros. Cap, față, expresie de menajeră de casă mare, dintre cele care țin în sertarul lor toate cheile și își pot face oricînd, în odaia lor de la mansardă, un leagăn din bretelele stăpînului. Dar adolescentul Eminescu o iubea pe ea cu înfocare. Signora Fany Tardini.

★

Altă fotografie: terasa unei berării. Împrejurul casei (acoperită cu o pînză colorată), o doamnă și cîțiva domni. Domnul George Coșbuc, doamna dr. Vaida, domnul dr. D. Ciuta, domnul dr. Vaida și, în prim plan, dreapta, domnul Ioan Luca Caragiale. Există și un scaun gol. Pălării tari, costume cu vestă, bună dispoziție măsurată cu rigla și compasul. Doamna poartă o pălărie ca o grea mitră episcopală. Domnii seamănă între ei, copiii lumii lor. Oho, dar nu și domnul Caragiale. El șade răsturnat în scaun, picior peste picior, dar asta se întîmplă pe aproape de glezne și numai pentru ca restul să se simtă cît mai relaxat. Pălăria ușor pe ceafă. Mustață bine răsucită. Colțul batistei albe în buzunărașul de sus, stînga. O mînă în buzunarul pantalonului, cealaltă sprijinită leneș de colțul mesei. Degete fine și nepăsătoare. Vestă închisă pînă sub gulerul cămășii. Ai zice că nenea

https://biblioteca-digitala.ro

p. 4
GHEORGHE PETRAȘCU *Natură moartă cu « Poezii » de Eminescu*
EUGEN BOUȘCĂ — *Ilustrație la « Luceafărul »*
CORNEL MEDREA — *Alegorie*
ARY MURNU — *« Strigoii »*
OVIDIU MAITEC

p. 5
THEODOR PALLADY
DIMITRIE PACIUREA, *Schiță pentru monumentul "Eminescu"*
OSCAR HAN
I. SCHMIDT-FAUR

Iancu se odihnește... Aș! ... El stă la pîndă. Se preface că se uită la noi. Dar nu ne vrea. Dincolo de aparenta nepăsare jovială: o nepătrunsă tristețe, neliniște peste măsură, adîncă părere de rău că nu poate face nimic pentru noi...

★

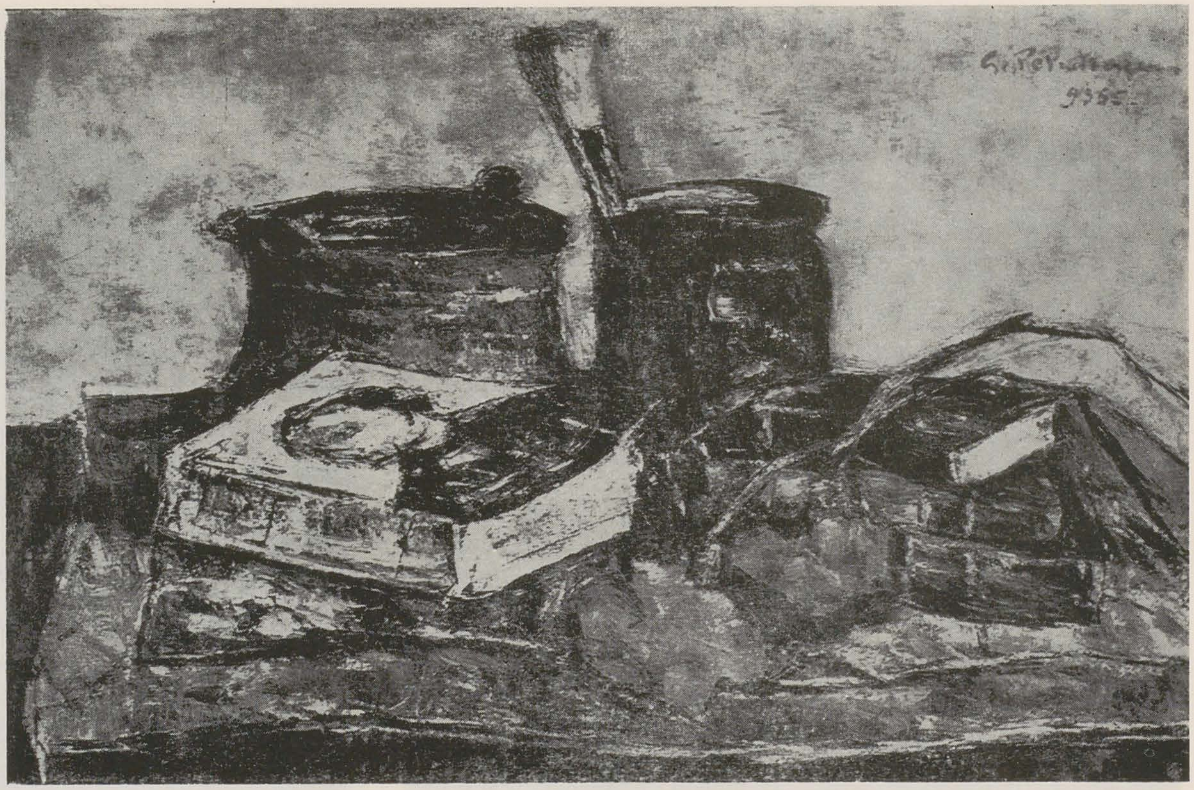
Adevărata casă de la Ipotești: tabloul lui Ghiață.

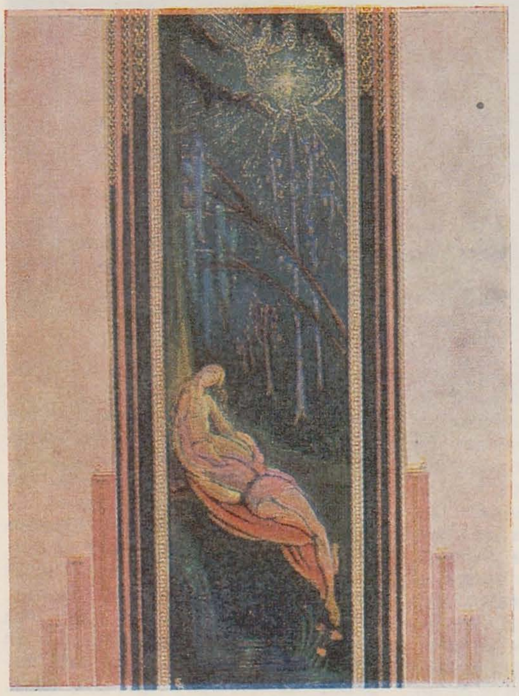
★

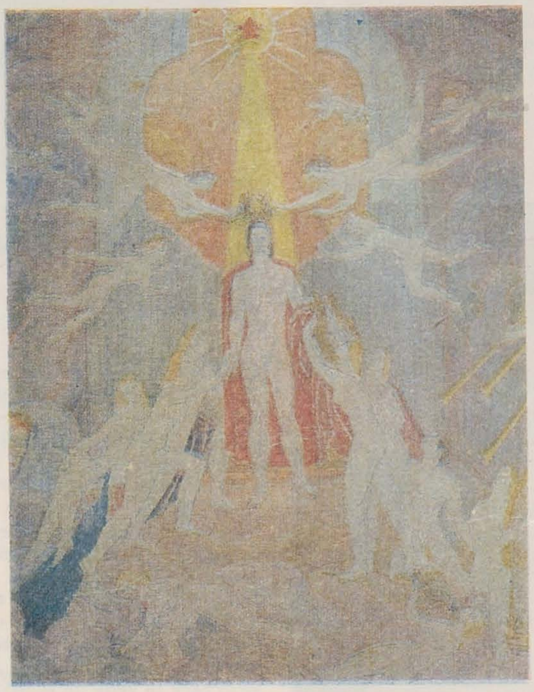
Grigorescu: *Țărancă torcînd, Care la drum pe înserat, Marginea cîmpului...* Nimic idilic. Doar o teribilă voință (poftă?) de a vedea binele și frumosul acolo unde de obicei e întuneric și umezeală. Fiindcă are geniu, reușește deseori. O viziune anterioară invaziilor.

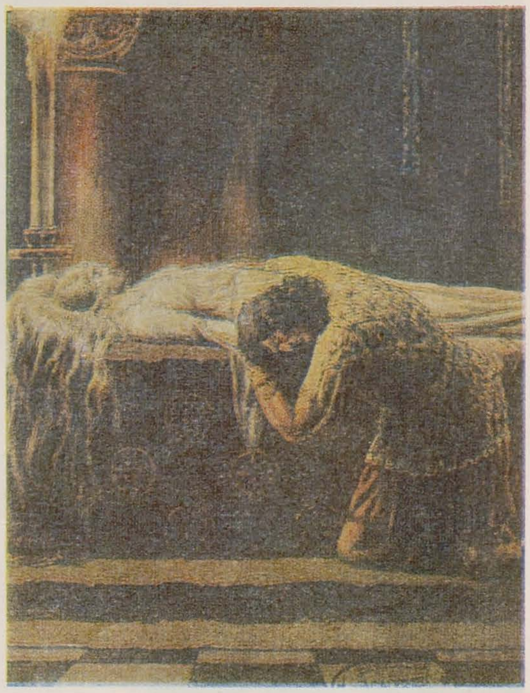
★

O presă pentru legătorie: un minunat obiect (fontă? bronz?) de altădată...









gînduri lîngă un monument

ovidiu maitec

Din motive personale nu aș fi vrut să fac aceste mărturisiri. Sau cel puțin nu acum (pentru că ele sînt mult prea mult legate de un parcurs de aproape 30 de ani și de o năzuință intimă spre perfecțiune).

Rezonanța puternică a comemorării însă și îndemnul insistent al unui prieten m-au determinat pînă la urmă să scriu. (Probabil că nici nu ar fi avut vreun rost să mă abțin — fiind destul de mult implicat — și nici să cred că ceea ce aș putea spune ar împieta asupra însăși ideii de « geniu sfînt ».) Poate, chiar, dimpotrivă.

Încep prin a spune că, din punct de vedere pragmatic, cred că este mult mai recomandabil să faci statuie unui sclav decît monument unui geniu, mărindu-ți astfel șansa de a deveni tu însuți geniu și mai puțin sclav. (Dacă îți este dat.)

Pe de altă parte, cred că, din punct de vedere ideal, apropierea prea mare de un idol — în loc să însemne un privilegiu rar — devine sacrilegiu, greu de îndurat mai ales dacă cel care o face încearcă să se și identifice cu El.

A fost un timp cînd fără o « identificare » cu ceva nu credeam că se poate crea ceva. Mai tîrziu am înțeles că opusul ei, « detașarea » — cuprinderea și înțelegerea lucidă — oferă șanse mai sigure « atingerii esenței lucrurilor ».

Se spune că, în general, Occidentul se detașează — prin raționament — de principiile și simbolurile sale, pe cînd Orientul se identifică cu ele prin credință. Rațiune și credință deci. (Două căi ale căror direcții mărturisesc că le deosebesc foarte greu.)

Desigur există calea foarte bine bătută, clasică: sintetizarea și generalizarea imaginii poetului în mersul său spre universalitate și nemurire...

Peste toate însă știu că există *chemarea*. Forța creatoare unică, originală sau genială. Cea care poate răspunde cel mai bine nevoii de artă și sublim; cea care se înalță.

Sau, ultima și supremă: *renunțarea*. În care generații și generații probabil că vom excela, pentru că n-am știut (sau n-am putut) ridica din timp statui marilor noștri « romantici », cu « ...acea formă dreaptă și-nțeleaptă... » care îi este dată oricărei culturi. Calea curată, fără sfîrșit, în care marele dar oferit destinului național — geniul rar — se înalță și se transformă tot mai mult în însuși simbolul sufletului nostru colectiv, cuprins în necuprinsul ființei Neamului. De neîntruchipat, în unicat, decît doar prin El.

https://biblioteca-digitala.ro

eminescu și andreescu

marin gherasim

La centenarul morții lui Eminescu (anul 1889 este anul săvîrșirii ființei pămîntești a poetului dar și al nașterii ființei sale eterne), ca pictor nu pot să-l evoc pe poetul nostru național fără să-l alătur lui Ion Andreescu, marele său contemporan, ambii însemnați de destin întru slava spiritualității românești.

Mihai Eminescu și Ion Andreescu — două genii tutelare ale poporului nostru, unite printr-un destin apropiat, de o tulburătoare relevanță.

O primă coincidență (coincidență sau semn al necesității istorice?): amîndoi se nasc în același an, 1850, an ce pecetluiește ivirea a două din cele mai acute conștiințe născute pe pămîntul românesc. Același tainic imperativ al destinului național face ca tot în anul 1850 Vasile Alecsandri să publice în revista *Bucovina* (III, Nr. 11) balada populară *Miorița*! Miorița — Eminescu «poetul nepereche» — Ion Andreescu, pictorul nostru nepereche, iată o triadă și o epifanie încărcate de mister.

Rămînînd doar în sfera vizualului (Eminescu nu este doar un poet muzical ci și un poet al vizualității acute, al unei înmiresmate senzorialități), ce imagine am putea alătura codrului eminescian («A codrului tenebră poetic labirint»...), dacă nu pădurea, umbroasa pădure a lui Andreescu?

O altă coincidență, de data aceasta încărcată de tragism: și Eminescu și Andreescu mor tineri, Eminescu la 39 de ani, Andreescu la 32. Dar cîtă concentrare lăuntrică pentru a da opere de o atare completitudine, de o atare împlinire. De un atare vast suflu.

Adevărate efigii ale spiritualității naționale, Eminescu și Andreescu sînt miraculoasele fîntîni din care poporul român a sorbit și va sorbi veșnic apa vie, dătătoare de putere morală și spirituală.

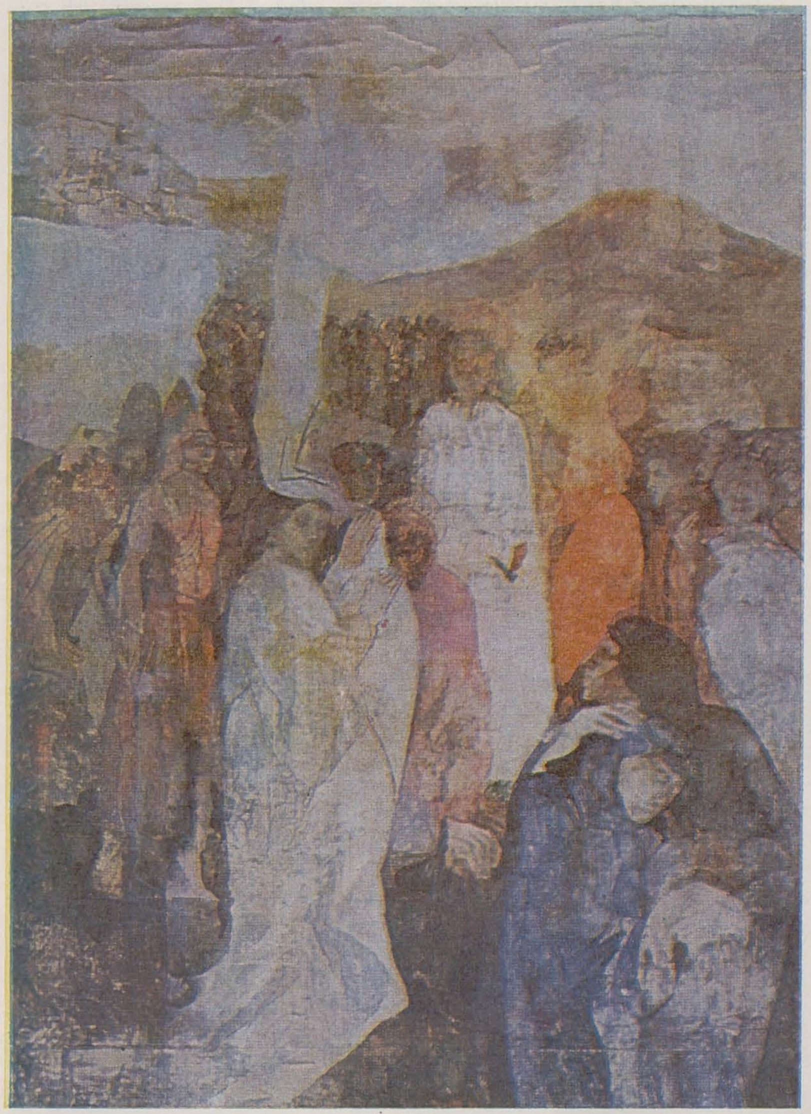
p. 6

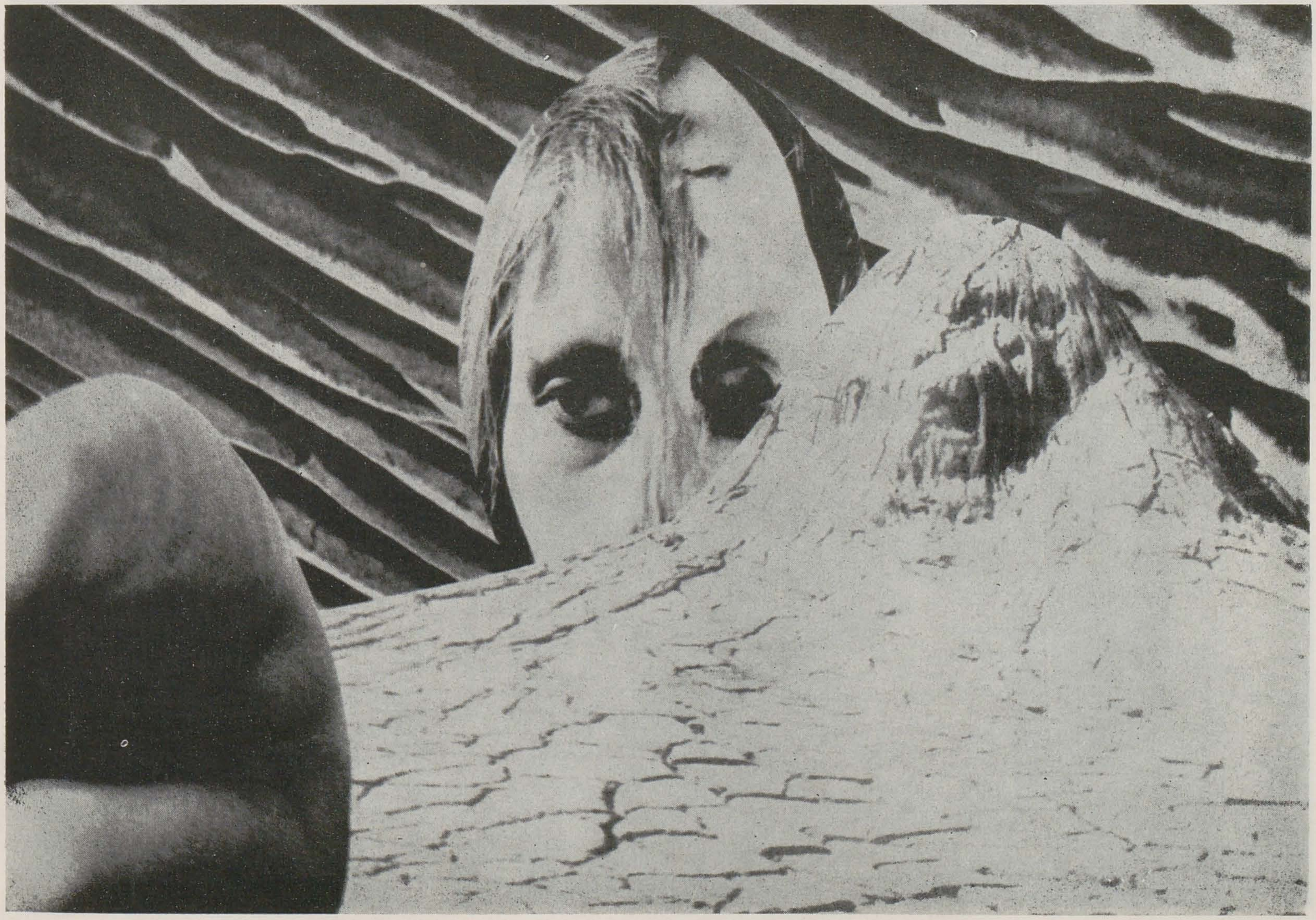
PAUL VASILESCU
ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU — «Lacul»
VASILE DOBRIAN — «Luceafărul»
FLORIN NICULIU

p. 7

OCTAV GRIGORESCU
LIGIA MACOVEI
MARILENA PREDA-SÂNC

https://biblioteca-digitala.ro





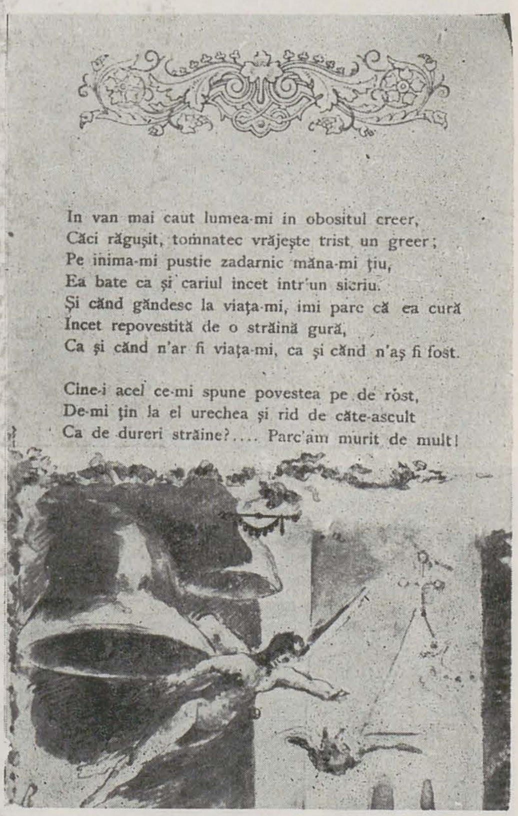
https://biblioteca-digitala.ro

o vizualitate de necuprins

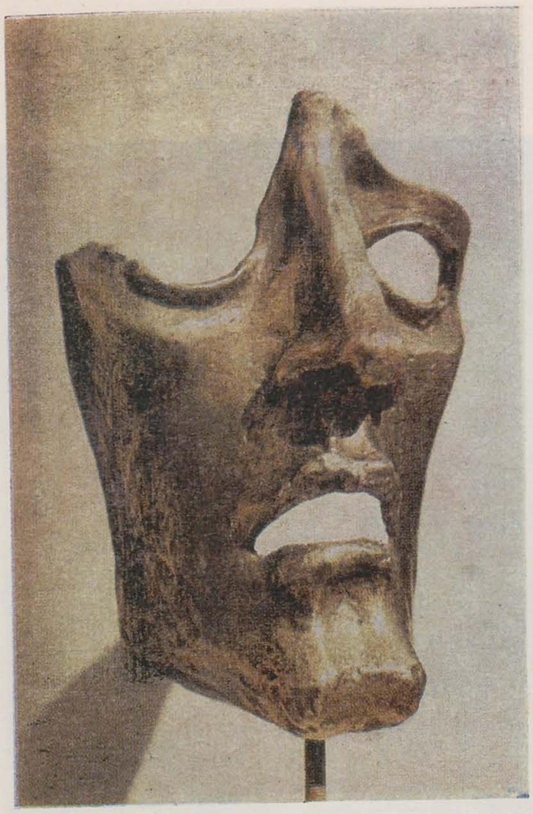
alexandru chira

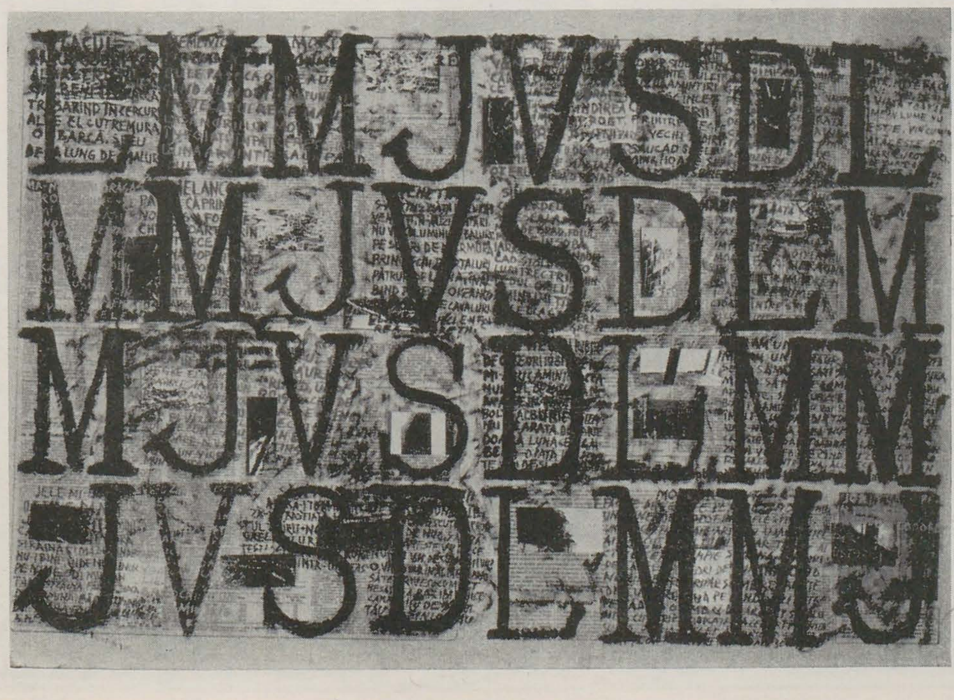
Se poate vedea în poezia lui Eminescu departe; se poate vedea, ca printr-o lentilă hiperbolică sau într-o cutie catoptrică, tot ceea ce ține fizic de domeniul invizibilului universal. Universul Eminescu este o sinteză figurativă a tot ceea ce pe alte căi s-ar dovedi lipsit de coerență vie, de umanitate. Lumea poetului e impregnată de o senzorialitate infinită, iar «unitatea de măsură», nutrită de o nostalgie fără de margini, este depărtarea, perspectiva vederii. Fie distanțele astronomice sau microscopice (înaltul sau adîncul), ele dezmărginesc imaginea oricărui întreg, proiectîndu-l în spații ori absorbindu-l în memorie. Toți senzorii conținuți în verbul eminescian, în fiecare element poetic, converg spre vederea metaforică, pentru că arta vederii dă formă (inteligibilă) incomprehensibilului. Este însă — cred — imposibil să pictezi, să sculptezi ori să desenezi precum Eminescu. «Coborîte» în vizualitate plastică, compozițiile sale, oricît de subtil ar fi abordate, ar deveni inoperante, opace, orice apropiere pe această cale îndepărtînd definitiv imaginea recreată de modelul poetic imaginar. Atît de înalt transparente, imaginile eminesciene nu pot fi cuprinse în materialitatea plastică fără a li se nega însăși condiția de asceză vizionară, de «prezență eterică». Reflexele marmoreenelor statui ale poetului împresoară canonic idealitatea, în așa măsură încît totul se recompune translucid, din fărîme de lumină-în-sine. Aceste statui, care nu se mai pot întoarce la întruchipările inițiale, au devenit idei al căror chip este închipuit pentru veșnicie. Însăși culorile (argintoase, auroase, arămii) — reflexe sonore ale distanțelor astrale, reverberații universale — devin filtre senzoriale spre o tactilitate imaginară. Desenele și crochiurile poetice au aceeași natură de nesubordonare, fiind imposibil de materializat. Obsedant vizuale, imaginile acestea sînt totodată viziuni caleidoscopice, telescopări, comprimări și contorsionări ale realului lumii (lumilor) posibile, modalități transfigurative atît de proprii mijlocirii artistic-plastice, multiplelor curente, de la romantism pînă la avangarda secolului nostru — și, totuși, ele interzic translația îm alt limbaj. Detaliu al oceanului nesfîrșit, lacul eminescian tresare în infinite reverberații; oprirea versurilor în rama unui tablou ar echivala cu un pastel reușit tehnic, iar ca recuzită ar prolifera în mostre de suavitate romanțioasă, de o deconcertantă desuetudine — anonim impresionistă, în cel mai fericit dintre cazuri. Cum ar putea fi materializate, oare, pictural cele cinci tablouri dintr-un poliptic (strofele poeziei *Lacul*), sau, cele șase din *Dorința* — sublime în cugetare poetică — fără a eșua în superflue suveniruri de ocazie? Sau — de asemenea, foarte vehiculate — cele din *Melancolie*, *Sara pe deal*, *Peste vîrfuri*, *Trecut-au anii* și, inevitabil, *Luceafărul*?

Aș spune — asumîndu-mi, pe lîngă motivațiile anterioare, întreaga subiectivitate — că imposibilitatea transpunerii în făptuire plastică a acestei opere, ea însăși un summum de vizualitate, este mai mare decît în cazul lui Goethe, al lui Poe sau chiar al lui Shakespeare. Eminescu nu poate fi, în esență, tradus; nu poate fi decît trădat. El reprezintă un simbol și o aspirație esențială a unei culturi — nu un model propus refacerii, ci unul de neatins. Poezia sa nu poate fi ilustrată, tocmai pentru că ideile ei au chip, iar acesta e unul proteic, avid de timp și mereu în mișcare. Or, mișcarea este în plastică doar o putere a sugestiei, menită să substituie timpul. Cum s-ar putea, deci, repicta aceste icoane intangibile, fără a le profana, fără a le coborî din înaltele sfere, fără a le mărgini, altfel decît imaginîndu-le în vederea absolută.



https://biblioteca-digitala.ro





p. 8
OLIMPIU BANDALAC
PAMPHIL POLONIC
SALMEN

p. 9
ION LUCIAN MURNU, *Masca geniului*
TRAIAN BRĂDEAN
NORA RABOCA
DEM. DEMETRESCU — *Făt-Frumos din Tei*
DAN MIHĂLȚIANU

perpetuu călătorind în sine? Lumea poetului e compusă din unde și raze, din reflexe și transparențe ce, împreună, creează unicitatea. Ochiul lui « vede-n lume de icoane un palat »: un palat cosmic, mereu fugar, căruia vederea liberă îi poate urmări « mișcătoarele cărări » și devenirea, dar care nu poate fi vreodată fotografiat. În această de necuprins și intens prezentă vizualitate, ochiul Poetului nu se poate însă vedea pe sine, pentru că el absoarbe și proiectează vederile. Este un ochi intro-retrospectiv, care, prin trans-aparență, tinde spre vederea absolută. El însuși o iluzie, se developează din genune deasupra noastră, ca un arc pe cer. Sincretismul, expresia sinestezică a plasticii eminesciene este pe măsura geniului avid de nemărginită vizualitate și care, o dată pornit — precum Luceafărul de sus — nu se mai poate întoarce pentru a reîncăpea în propria-i matrice.

https://biblioteca-digitala.ro

primele ediţii eminesciene

radu ionescu

Centenarul morţii lui Eminescu trebuie să fie, pentru tot românul, un prilej de reaplecare asupra vieţii şi operei poetului. După cum ştim, poeziile sale, răspîndite în diferite publicaţii, au fost adunate, pentru prima oară, într-un volum de către Titu Maiorescu. Bolnav la acea epocă, poetul nu a patronat selecţia versurilor, ceea ce Maiorescu subliniază în prefaţă (decembrie 1883), dată la care a apărut cartea (în ciuda anului 1884 înscris pe pagina de titlu). Este, fără îndoială, un merit imens al lui Titu Maiorescu acela de a fi adunat şi publicat poeziile lui Eminescu, egal cu acela de a fi păstrat cu pietate manuscrisele şi cărţile de căpătîi ale poetului, pe care apoi le-a donat, spre neştirbită păstrare, Academiei Române.

Am trăit recent emoţia de a ţine în mînă aproape toate ediţiile începînd cu cea din 1884. Dintr-o ciudată pornire — nejustificată pasiune pentru formulări pretenţioase — mai toată lumea o desemnează pe aceasta sub denumirea de « ediţie princeps » uitînd, dacă au ştiut vreodată, că termenul se aplică doar operelor scriitorilor clasici, greci şi latini şi, prin extensie, neacceptată de bibliofilii purişti, şi celor următori pînă în secolul al XVIII-lea, operele scriitorilor moderni fiind denumite, la prima lor tipărire, « ediţii originale », cum este şi cazul volumului din 1884.

Atunci cînd a apărut primul volum al ediţiei Maiorescu, cele 1500 de exemplare, cît se pare că a avut tirajul, nu era puţin, pentru epocă şi pentru o carte de poezie. La acea dată poetul nu era un necunoscut, însă tirajele erau destul de mici, din prudenţa editorilor, care se bucurau însă de publicarea unor noi ediţii ,semn al succesului pe care îl avusese cartea. Am zăbovit atent asupra ediţiilor succesive (1884-1903), cu regretul că prea rar s-a pomenit de bibliofilia românească, tipărituri admirabile fiind neglijate, răpindu-li-se astfel statutul de creaţii artistice la care aveau din plin dreptul. Să privim un exemplar al ediţiei originale, din care, din păcate, nu au rezistat timpului decît cîteva piese şi acestea, aproape toate, fără legătura editurii, atît de frumoasă, din carton învelit în pînză (au existat în trei culori diferite) imprimată cu ornamente aurite. Textul *Poesii de Mihail Eminescu* (remarcăm discreţia editurii de a nu-şi înscrie numele alături de al poetului) apare între flori şi lujere, iar în stînga sus, doi îngeraşi, stînd pe o creangă elegant arcuită care leagă cele două registre ale compoziţiei, presară flori. De la o ediţie la alta cartonajul editurii, cum se numeşte, era altfel ornamentat, existînd, totodată, şi o parte a tirajului cu exemplare doar broşate. Pe pagina opusă paginii de titlu editorul a aşezat portretul poetului, cel

p. 10 Coperta ediției originale, legată, 1884
p. 11 Coperta ediției broșate, 1895
Pagină de titlu, 1885
Coperta ediției a III-a, legată, 1888
Coperta ediției broșate, 1889

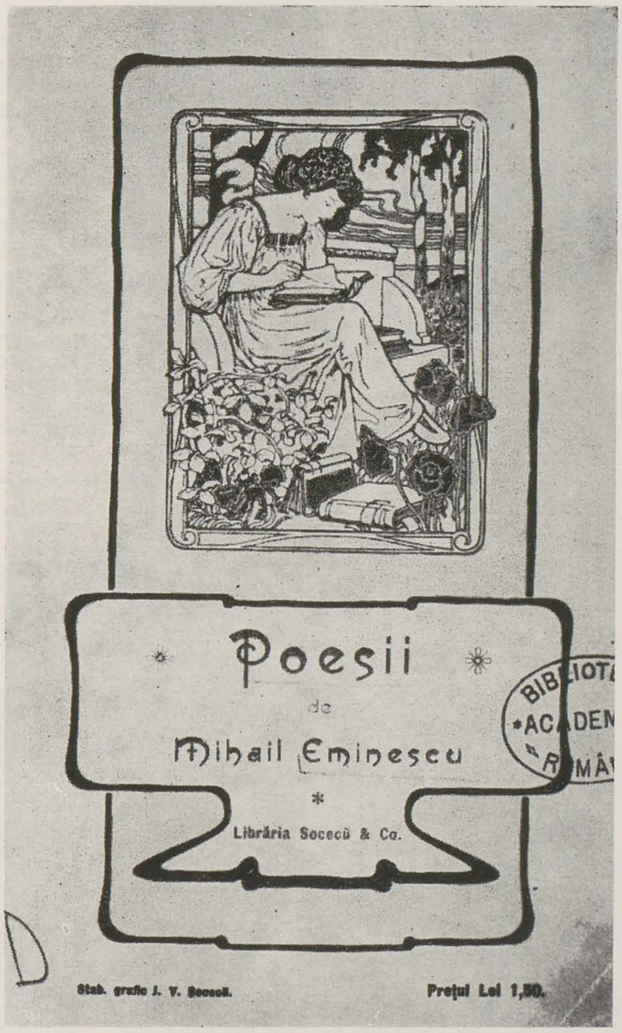
din 1878, care figurează în tabloul Junimii. De profil spre stînga, privind spre noi, poetul are trăsăturile maturității, liniștea interioară, adîncimea gîndirii luînd locul avîntului romantic al imaginii pe care i-a fixat-o un fotograf praghez în 1869. Admirabil executat tipografic, la dimensiuni miniaturale (2,5 cm înalt), portretul conferă ediției, încă de la prima pagină, un aer de eleganță și distincție care se potrivește perfect cu pagina de titlu, sobră, discretă, scrisă în caractere alese de un editor încercat. De altfel, pe fiecare din cele 303 pagini, editorul a imprimat un frontispiciu decorativ. Tipice pentru tipăriturile veacului trecut, de inspirație germană, care le preluase din ornamentica Renașterii, aceste ornamente (fiecare se repetă de cîteva ori pe parcursul volumului) sînt de o desăvîrșită acuratețã a imprimării, care respectă și redă fidel fluența elegantă a desenului. Păstrate la primele ediții, aceste ornamente tipografice dispar cu timpul, volumele devenind astfel tipărituri oarecare. Dacă mai consemnăm și calitatea excelentă a hîrtiei « chamois » velină, înțelegem de ce ne aflăm în fața unei cărți de bibliofilie, prin perfecțiunea execuției și nu devenită « bibliofilă » ulterior, prin raritate.

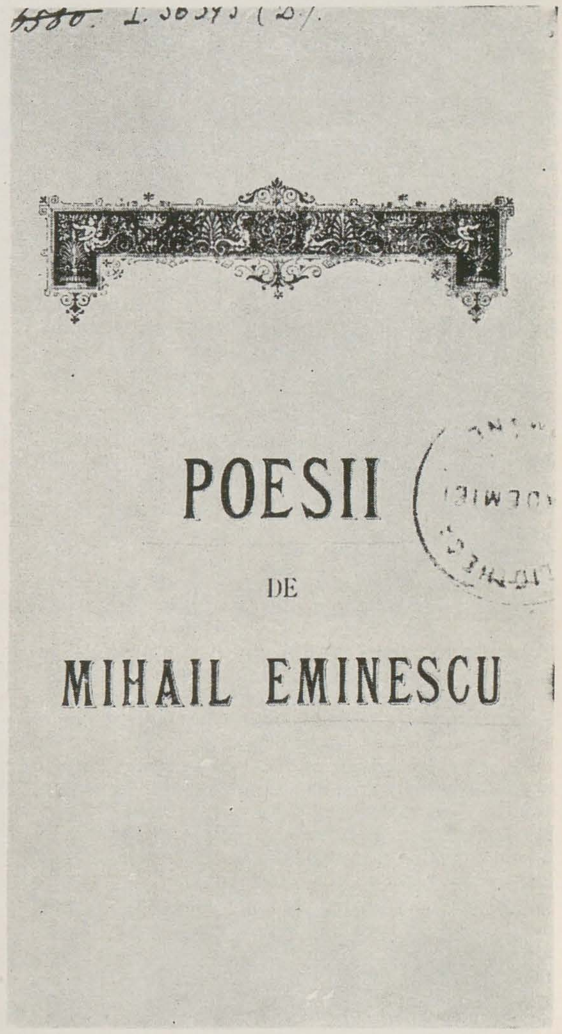
Edițiile s-au succedat repede, în 20 de ani ajungînd la 9 (1884, 1885, 1888, 1889, 1890, 1892, 1895, 1901, 1903), iar numărul poeziilor crescînd de la 61 și 3 variante la 73 și 3 variante, cititorul aflînd, în afara prefeței din 1883 întotdeauna retipărită, și un post-script care însoțește ediția din 1903.

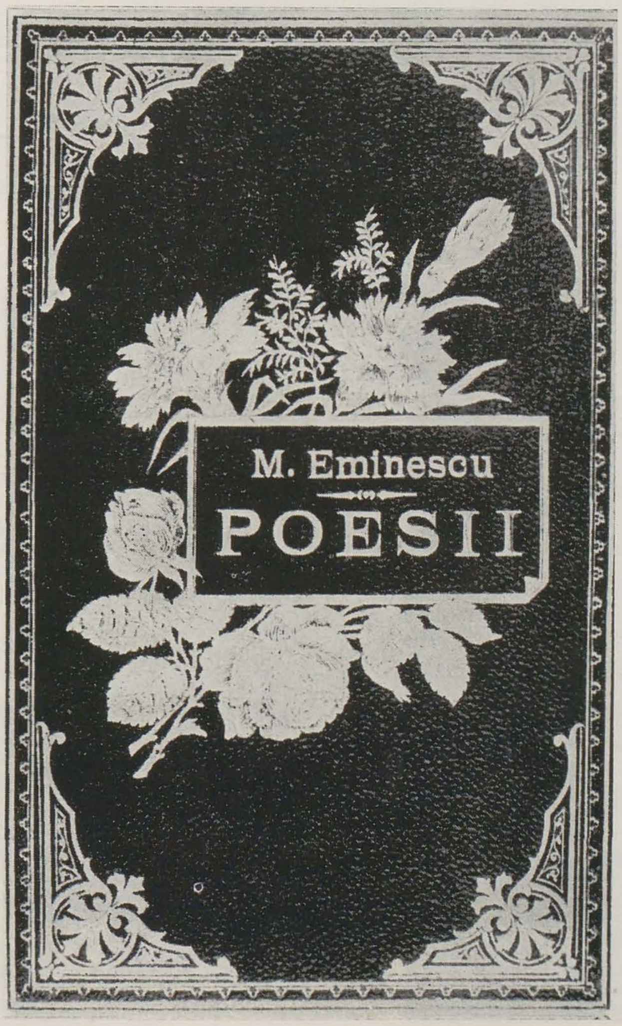
Numele lui Maiorescu trebuie să îl asociem și cu acela al lui Ioan V. Socec (Săcele 1830 — București 1896), care, venind de peste munți la 18 ani, a învățat meșteșugul tipografiei și, împreună cu fiul său, Ioan I. V. Socec (București 1866 — ?), au ridicat tipăriturile românești la rang de opere de artă.

Parcurgînd toate volumele care s-au tipărit din 1884 pînă astăzi, nu am putut să nu constatăm că, în ciuda rarelor eforturi de a oferi publicului, cel puțin de cîteva ori, cărți care să aibă statut de opere de artă, ediția originală rămîne, prin siguranța compunerii și rigoarea execuției, singura demnă de textul pe care îl cuprinde, iar atunci cînd volumele au fost însoțite de ilustrații, acestea nu ne-au apropiat de poet, ci dimpotrivă (cu excepția ilustrațiilor în laviu ale lui Traian Brădean la ediția de proză fantastică a poetului).

Încheind această călătorie în lumea tipăriturilor eminesciene, ne-a rămas în amintire doar ediția originală — ca monument al tiparului — după cum imaginea sculpturii lui Anghel se înalță, punînd în cuvenita umbră încercările de a-l face pe poet și opera sa prezenți prin ilustrație sau portret.







https://biblioteca-digitala.ro

eminescu — de la vedere la viziune

solomon marcus

ochiul — mituri și tradiții. În toate culturile lumii, ochiul a însemnat mai mult decît un organ de percepție vizuală. În cele mai multe limbi, *a vedea* interferează cu a *observa*, *a înțelege*, *a simți*. Polifuncționalitatea vederii a dus la imaginarea mai multor ochi. La unele culturi extrem-orientale se consideră trei ochi. Ochiul fizic drept, asociat soarelui, ar corespunde atitudinii active, orientate spre viitor, în timp ce cel stîng, asociat lunii, ar corespunde trecutului și atitudinii pasive. Sinteza acestor două orientări ar fi efectuată de un al treilea ochi, spiritual, care unifică modul de a vedea lumea, reducînd totul la prezent și la contemplare. Uneori, acest al treilea ochi este apanajul perfecțiunii supraomenești. Platon se referă la un ochi al sufletului, ale cărui funcțiuni sînt similare celui de al treilea ochi din tradițiile extrem-orientale. Plotin, Augustin și alții se referă la un ochi al inimii sau al spiritului.

Interferența acestor mituri și tradiții cu funcțiile metaforice ale ochiului și vederii în literaturile lumii nu este, desigur, lipsită de interes. Cu atît mai mult este această problemă interesantă în legătură cu Eminescu, al cărui univers poetic este, după cum se știe, puternic impregnat de tradițiile culturale la care ne-am referit.

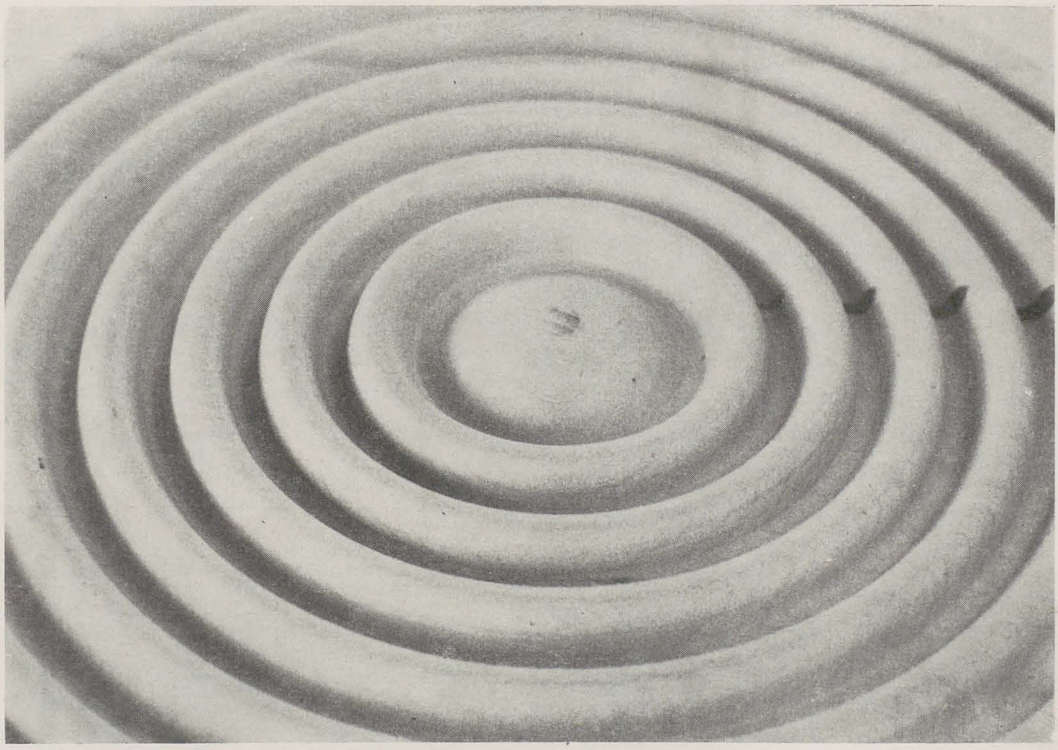
primordialitatea privirii. Un alt aspect important este cel psiho-fiziologic. Cercetările asupra sinesteziei au pus în evidență locul privilegiat al vederii, în raport cu toate celelalte simțuri ale omului. De exemplu, spațializarea timpului reduce multe fenomene sonore la reprezentări vizuale, grafice (a se vedea sistemul de notație muzicală; mulți compozitori afirmă că ei nu pot închega o lucrare pînă nu o văd reprezentată pe hîrtie), dar situația simetrică — reprezentarea temporală a unor fenomene spațiale — este departe de a avea aceeași importanță. Este menționat uneori faptul că Beethoven a putut compune în condiții de surzenie, dar Bach nu a mai putut-o face după orbire.

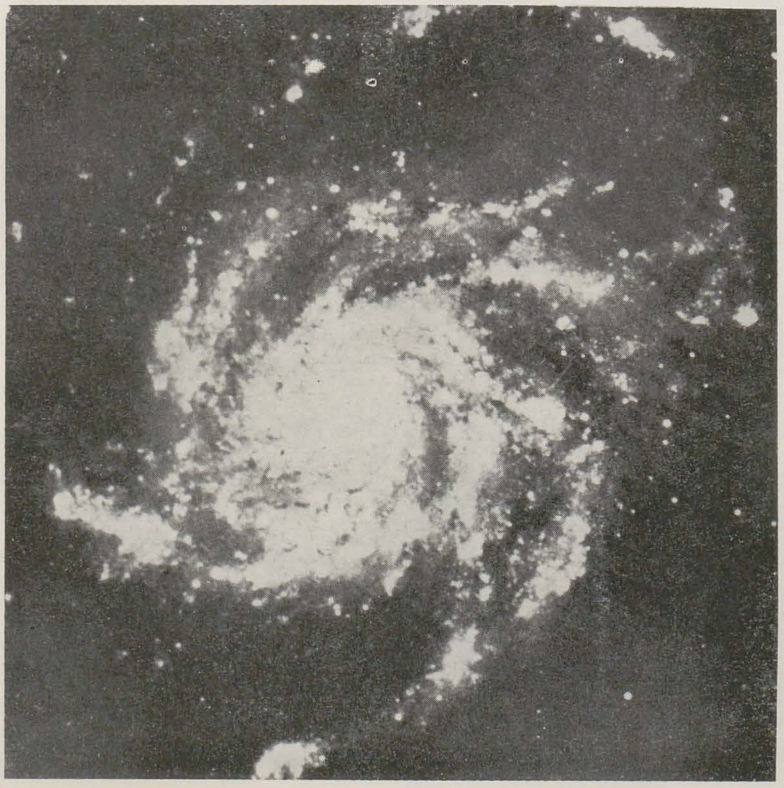
În strînsă legătură cu această primordialitate a vederii se află probabil faptul, discutat de exemplu de Dominique Zahan (într-o carte din 1960), că dintre toate organele de simț ochiul este singurul care conduce la o percepție integrală a fenomenelor. De aici, o considerabilă expansiune metaforică a cîmpului semantic al ochiului, capacitatea acestuia de a declanșa un proces care, pornind de la privire, acaparează întreaga ființă umană, pentru a se extinde la natură și, prin aceasta, la întregul univers. Tocmai acest itinerar este puternic prezent la Eminescu. Iată-l (în *Sarmis*): «Și ochiul tău adînc e și-n adîncime tristu-i / Cu umeda-i privire tu sufletul îmi mistui ! / O, dă-mi-i numai mie și nu-i întoarce-n latur / De noaptea lor cea dulce în veci nu mă mai satur. . . / Las' să orbesc privindu-i, iar tu ascultă-ncoace / Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace / Și codri aiurează, — izvoarele-i albastre / Șoptesc ele-n de ele de dragostele noastre. / Luceferii ce tremur sclipind prin negre cetini, / Pămîntul, marea, cerul cu toate ni-s prieteni. »

principiul holografic. Situația de mai sus este reflexul unui fenomen mai general, cel al naturii holografice a percepției eminesciene a lumii. Într-o atare viziune, partea recuperează întregul, individul își asumă întreaga omenire, clipa răspunde pentru eternitate, prezentul încorporează atît trecutul cît și viitorul. Nici această procedare nu este străină de unele tradiții culturale mai vechi; mai mult, ea se află în convergență cu unele orientări din fizică și biologie, privind structura holografică a unor procese dintre cele mai importante.

Dacă o referire explicită la viziunea holografică a creației eminesciene nu s-a făcut, întîlnim în schimb intuiții parțiale ale ei, sub forme aparent foarte diferite. Astfel, G. Călinescu se referă la panteism, pentru a caracteriza rolul considerabil al naturii la Eminescu: « . . . ideea statornică ce rezultă din aceste lecturi e cea panteistică / . . . / beție panteistică » *(Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 465); « Sistemul e dar un panteism spiritualist » (op. cit., p. 457). Însă natura ni se relevă prin fragmente, fiecare fragment dînd seama despre globalitate, iar reîncarnările lui Dionis (la care se referă cel de al doilea citat) sînt expresii metaforice ale structurii holografice a timpului, atît de explicit formulate în *Glossă*: « Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate ». În această ordine de idei, putem spune că privirea preia holografic întreaga noastră viață spirituală, o rezumă și o esențializează, îi dă expresie și o comunică. Întregul repertoriu de acțiuni ale privirii, de la privirea care ucide pînă la aceea care fascinează și seduce, este prezent în opera poetului național.

cîmpul semantic și metaforic. Vizualul eminescian s-a aflat de mai multe ori în atenția cercetătorilor. Vom menționa aici pe D. Florea-Rariște *(Ochii la Eminescu*, Arhiva. Iași, 1939, nr. 3-4) și, cu deosebire, pe G. I. Tohăneanu *(Expresia estetică eminesciană*, Editura Facla, Timișoara, 1975, pp. 143-185), care a urmărit diferitele expresii și locuțiuni asociate cu ochii, în textele eminesciene, discutînd statutul lor lingvistic și stilistic în raport cu limba comună. Mai important, G. I. Tohăneanu a inventariat sinonimele metaforice și motivele asociate vizualului la Eminescu. Toate etapele itinerarului pe care l-am prezentat mai sus sînt reprezentate aici: ochii care captivează atenția poetului [ochi



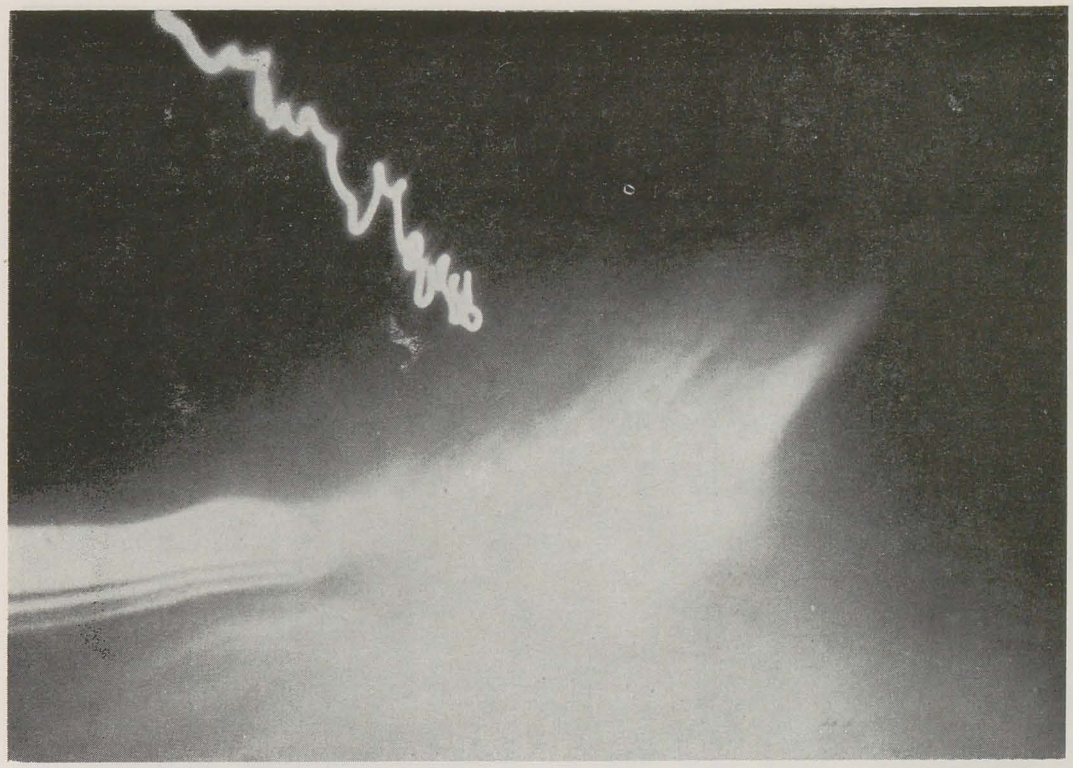


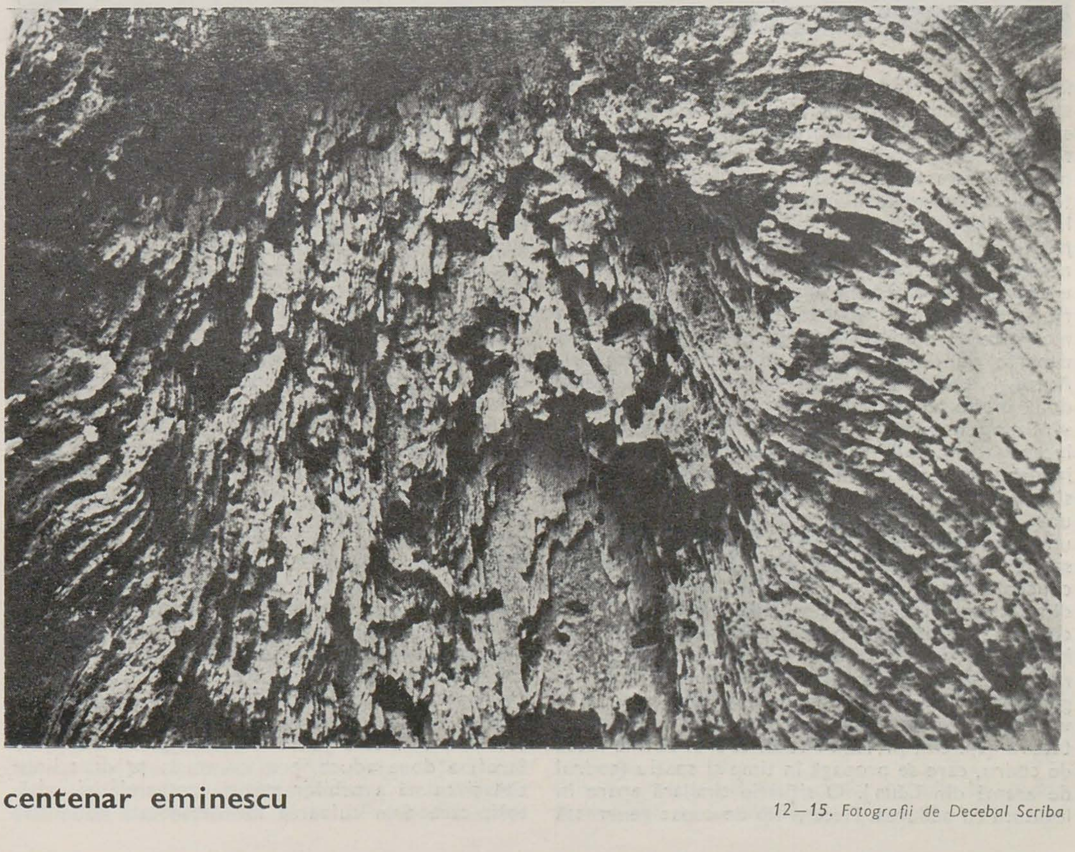
https://biblioteca-digitala.ro

orbi, ochi mari, ochi plini, ochi-vrajă, ochi-magnet, ochi albaştri, ochi negri, ochi de aur, ochi umezi, ochiul extins la alte simţuri (ochi-mîini), ochiul extins la natură (ochi-mare — substantiv), ochi izvoare, ochi-diamante, ochi-noapte, ochi de pădure, ochi voios de iaz, ochiul luminării, ochi de aur), la istorie (ochiul Greciei antice), la cosmos (ochi-stele, ochi-cer, ochiul lumii), la universurile imaginare (ochi-basme)]. Privirea-rază este în mod frecvent o metaforă a luminii percepute. În aceeaşi ordine de idei, trebuie menţionate ochiul-arc şi privirea-săgeată.

Deosebit de semnificativ pentru funcţia de punct de plecare pe care ochii o îndeplinesc frecvent în itinerarul menţionat este metafora ochilor-porţi, după cum ochii care sorb, sau care se lasă orbiţi exprimă două efecte extreme ale privirii.

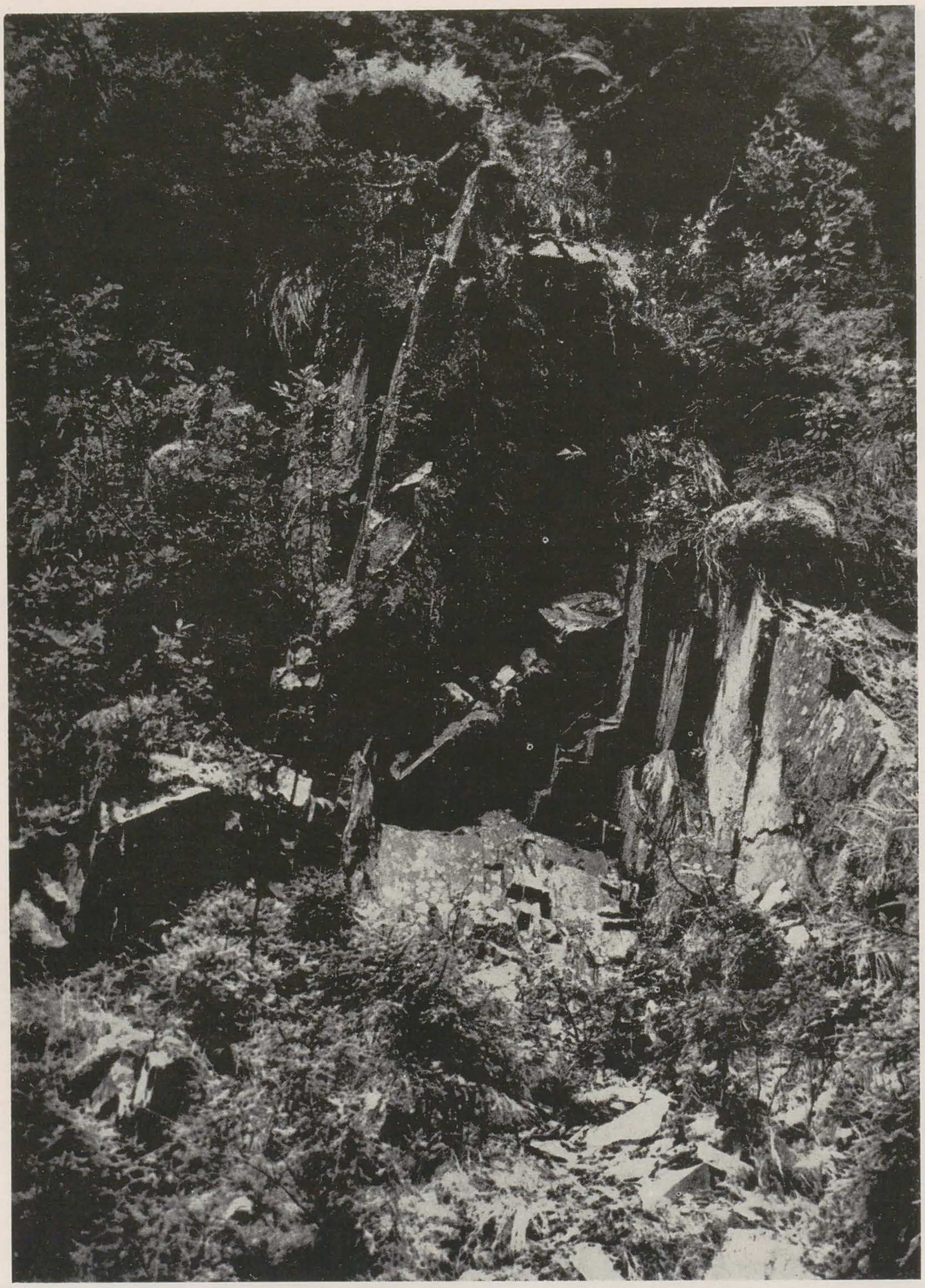
În toată această discuţie trebuie să ţinem seamă de faptul că, la Eminescu, mai mult poate decît la alţi poeţi, iar în cazul vizualului mai mult poate decît în ceea ce priveşte alte tipuri de senzaţii, metafora eminesciană nu este numai un procedeu retoric, ci şi o componentă organică a procesului de înţelegere, de elaborare, de interacţiune cu lumea, *de la vedere la viziune*. Semnificaţia majoră a vizualului la Eminescu este subliniată de faptul că substantivul cel mai frecvent în opera sa este *ochi*. Urmează, în ordine, *lume, viaţă, umbră, lună, noapte, vis, cer, stea, floare, pămînt, apă, mare, amor, moarte, val, nor, rază, vreme, aur, vînt, codru, durere, înger, soare, lacrimă, veac, izvor, dor* (Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1974). Se observă preponderenţa substantivelor concrete faţă de cele abstracte, a spaţialului faţă de temporal, a vizualului faţă de auditiv. Cîmpul semantic şi metaforic al vizualului, aşa cum l-am văzut structurat în paragraful precedent, este puternic prezent aici. Luiza Seche nu a luat în considerare postumele eminesciene, urmînd în această privinţă *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* sub redacţia acad. Tudor Vianu (Editura Academiei R.S.R., 1968). Excepţie fac numai cîteva dintre ele. Desigur, ambele investigaţii vor trebui reluate prin cuprinderea întregii opere literare şi, de ce nu, chiar a celorlalte scrieri. Dar luarea în considerare a tuturor postumelor nu ar face decît să întărească primordialitatea vizualului şi, în particular, locul privilegiat, ca frecvenţă, al substantivului *ochi*. De altfel, mai toate exemplele din articolul de faţă sînt selecţionate dintre postume. Dincolo însă de o atare statistică, fără îndoială semnificativă, trebuie să distingem nuanţele care aduc precizările de rigoare. În această privinţă, studiul fundamental al lui Tudor Vianu (*Epitetul eminescian*, în « Probleme de stil şi artă literară », ESPLA, Bucureşti, 1955, pp. 11-64) permite să se sesizeze concordanţa dintre acustica şi vizualitatea peisajului şi accentul pe imaginea cinetică. Dar vederea, la Eminescu, este viziune. Poetul instaurează universuri care trebuie urmărite în întreaga lor complexitate. « Eminescu nu filozo-





12—15. *Fotografii de Decebal Scriba*

https://biblioteca-digitala.ro



fează niciodată, propozițiile lui sînt viziuni», observă G. Călinescu (op. cit. p. 466). Chiar natura substantivelor celor mai frecvente, menționate mai sus, este semnificativă în acest sens, iar itinerarul pe care l-am ilustrat cu un citat din *Sarmis* are tocmai menirea de a metamorfoza simpla privire într-o viziune a lumii.

poezia naturii. G. Călinescu ne avertizează că «Eminescu nu este [...] un poet al naturii / ... / sau e departe de a fi numai atît»; «Codrul, marea, rîul, luna sînt idei, divinități, nu fenomene; fenomen este doar omul» (*op. cit.*, p. 458). Sîntem deci departe de descriptivismul lui Vasile Alecsandri. Autorul «Vieții lui Mihai Eminescu» ne indică două ipostaze importante ale naturii eminesciene: «*Mizeria* noastră e natura lui Eminescu. Natura începe acolo unde încetează oprirea în loc, prin industria omenească, a elementelor și moleculele sînt slobode din nou să se desfacă și să se împreune. A putrezi în albia unei ape, a dormi pînă la umplerea odăii de păianjeni, a fi troienit de zăpadă sau de frunze, a te *desface* în univers, acesta e conceptul» (*op. cit.*, p. 459). Exemplele din *Călin*, din *Sărmanul Dionis* și din altele sînt bine cunoscute. Tot din *Călin* pornește sugestia unei alte ipostaze a naturii: «Ceea ce se numește de obicei natură, adică aspecte geologice, faună și floră, se găsește la Eminescu într-un chip elementar. Nu varietatea e nota dominantă, ci dimensiunea, cantitatea» (*op. cit.*, p. 462). Astfel, codrul devine ideea de codru, care se propagă în timp și spațiu (codrul de aramă din *Călin*). O situație similară apare în legătură cu pădurea. Fiecare tip de copac generează un simbol: «Teiul sugerează mireasma estivă, bradul e copacul boreal, aproape uranic, plopul, elastic și orășenesc, dă amintirilor o mișcare lentă, arinul păduratic sălbăticește priveliștea, aruncînd asupra-i o brumă cinegetică, stejarul mărește prin marea lui coroană cîmpul de alunecare al lunei, [...] nucul, cireșul, mărul sînt pomi de livezi, simboluri ale lăcomiei copilărești, mesteacănul indică prin scoarța sa albă altitudinea [...], liliacul simbolizează în sfîrșit fragranța primăverii și idila juvenilă [...], iarba e narcotică [...]» (*op. cit.*, p.464).

arta portretului. Arta eminesciană a portretului creează tipuri inconfundabile, folosind mijloace dintre cele mai simple. Trei sau patru linii sînt suficiente pentru configurarea unui tip, a unui temperament, a unei atitudini umane. Exemple sînt multe, dar vom recurge la unul mai puțin discutat (*Vre o zgîtie de fată*): «Vre o zgîtie de fată / Cărei gura nu-i mai tace, / Ca stigleții-ntoarce capul / Cînd încolo, cînd încoace». După acest portret dinamic, perfect conturat, în care privirea intervine metonimic prin mișcarea capului, urmează, în strofa a doua, un altul, diametral opus, dar în egală măsură dominat de privire: «Sau o alta visătoare / Care lină și măreață / Are-n ochii-i întuneric / Și mîndrie are-n față». Recunoaștem aici tipul eminescian preferat al adolescentei. Așa cum am observat, în conturarea ambelor tipuri ochii, privirea, îndeplinesc un rol central. Tocmai ca purtător al ochilor, al privirii, este capul întors «cînd încolo, cînd încoace». Strofa a doua aduce, prin contrast, privirea liniștită și calmă a ochilor statici contemplativi, visători, care prin culoarea lor întunecată subliniază lumina mîndră a privirii; mîndria la care se referă poetul este privirea subliniată de chip. După ce au fost puse în contrast tipul extrovert și cel introvert, urmează un tablou colectiv, proiectat brusc într-o devenire ulterioară: «Sau mai mici și mai plinuțe, / Sau mai zvelte și mai slabe, / Toate peste-un sfert de secol, / Vai! vor fi aproape babe. // Și zîmbesc atît de dulce / Ca și cînd ar fi de-a pururi! / Toate grațiile de astăzi / Or să fie atunci cusururi». Din nou apare aici capacitatea de a surprinde diacronia în sincronie, de a citi metamorfoza în relativa stabilitate, de a desluși decrepitudinea ascunsă în farmecul vieții tinere. Descoperim aici și una dintre sursele ironiei eminesciene.

cromatica în portret. Portretul eminescian se prevalează intens de puterile culorii, de bogatele lor nuanțe. Fruntea este «naltă, albă, foarte netedă și rondă, părul lung, moale și negru strălucit», «fața vînătă de albă». Ochii au «albăstrimea transparentă a strugurelui negru, a sinelei topite în apă» (*Aur, mărire și amor*); «Ochii săi mari, caprii, ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară» (*Geniu pustiu*). Preferința poetului pentru negru și pentru vînăt poate fi observată și în portretul pe care-l imaginează iubitei: «De vrei ca toată lumea nebună să o faci, / În catifea, copilă, în negru să te-mbraci — / Ca marmura de albă cu fața ta răsari, / În bolțile sub frunte lumină ochii mari / Și părul blond în caier și umeri de zăpadă — / În negru, gură-dulce, frumos o să-ți mai șadă! / De vrei să-mi placi tu mie, auzi? și numai mie, / Atuncea tu îmbracă mătasă viorie. / Ea-nvinețește dulce, o umbr-abia ușor» (*Icoană și privaz*). Pînă și în exprimarea unei disproporții de mărime, culoarea neagră își are rolul ei: «Erau atît de mari acele zidiri, încît regele părea un gîndac negru ieșit la lumina nopții, care suia scările și trecea prin bolțile palatului» (*Avatarii faraonului Tlà*).

nesimultaneitatea codurilor. În ciuda primordialității vizualului, acesta se supune unui principiu de exclusivitate, conform căruia un anume cod, odată declanșat de ființa iubită, tinde să-l acapareze pe poet, nemailăsînd loc unui mesaj pe un alt canal de comunicare și interacțiune: «Cînd tu zîmbești eu tremur, cînd tu vorbești eu tac, / Ești glas gîndirii mele... gîndirile-mi displac / ... / Oh, vino! Vin' și-acuma... surîde-mi, ah, surîde, / Vorbește-ncet ... la vorba-ți eu ochii-mi voi închide / Căci nu pot de odată cuprinde-a ta frumsețe ... / De-aud ... nu pot să caut zîmbirea blîndei fețe, / De văd a ta cerească, armonică-arătare, / Urechea mea e surdă și gura-mi glas nu are...» (*Mureșanu*). Iată un alt exemplu (*Vis*): «Și ochii mei în cap îngheață / Și spaima-mi sacă glasul meu». Multiplicitatea canalelor și, implicit, a codurilor de comunicare este astfel abolită, contestată, pentru a da posibilitatea fiecărui canal în parte să fie folosit cu randament maxim. Intensitatea participării devine incompatibilă cu structura de palimpsest, cu suprapunerea codurilor și mesajelor. Aici însă se manifestă din nou principiul holografic. Fiecare mesaj, fiecare canal, fiecare cod de comunicare este capabil să epuizeze capacitatea de receptare a partenerului, capacitatea sa de elaborare și reacție; dar chiar prin aceasta, un atare mesaj preia holografic energia mesajelor estompate. Rînd pe rînd, zîmbetul, șoapta, privirea preiau holografic energia celorlalte.

privirea care înrobește. Dragostea eminesciană începe cu privirea: «... cu ochii mă provoci» (*Icoană și privaz*); «O dată te văzusem — / Și-am stat înmărmurit» (*O dată te văzusem*); «Căci fermecat sunt de zîmbirea-ți / Și-nveninat de ochii verzi» (*Venin și farmec*); «De cînd te întîlniră / Ochii mei te iubeau» (*O stradă prea îngustă*); «O stai! o, vino scumpă, ca fruntea să-ți desmierd / Și-n ochii mari albaștri ființa să mi-o pierd...»; «Și în ochii tăi cei negri / Eu privirea să mi-o pierd»; «Cine ești tu străine cu negri ochi sub gene?» (*Mureșanu*); «El s-a trezit pe-o punte sub ochii ei de foc»; «Își pleacă ochii timizi și el a stat pe loc...»; «... iar ochiul ei cel mare / Arată nu amorul — ci setea de amor»; «Vezi tu, eu te-aș vrea timid, un blînd băiet, să-mi spună / Cu ochii plini de visuri zadarnice povești» (*Codru și salon*); «Iar ochii albaștri, mari lacrimi a mării, / Să-ngăduie-n taină suspinul cîntării»; «Și ochii de-un albastru, bogat întuneric, / Cu basme păgîne, de-iubire chimeric, / Lucesc sub o frunte curată ca ceara» (*Diamantul Nordului*); «Ca să mă pierd în ochii-i de femeie, / Citind în ei întreaga mea viață» (din nou funcția holografică a privirii); «Dar cînd s-o prind, ea n-a voit să steie / Ci într-o parte-ntoarse dulcea-i față; / Pîndind, cu ochii mă-ntreba isteață: / Să-mi dea o gură ori să nu-mi mai deie?» (*Părea c-așteaptă*). Apare aici funcția ludică a privirii, atît de frecventă la Eminescu. «Ochiul

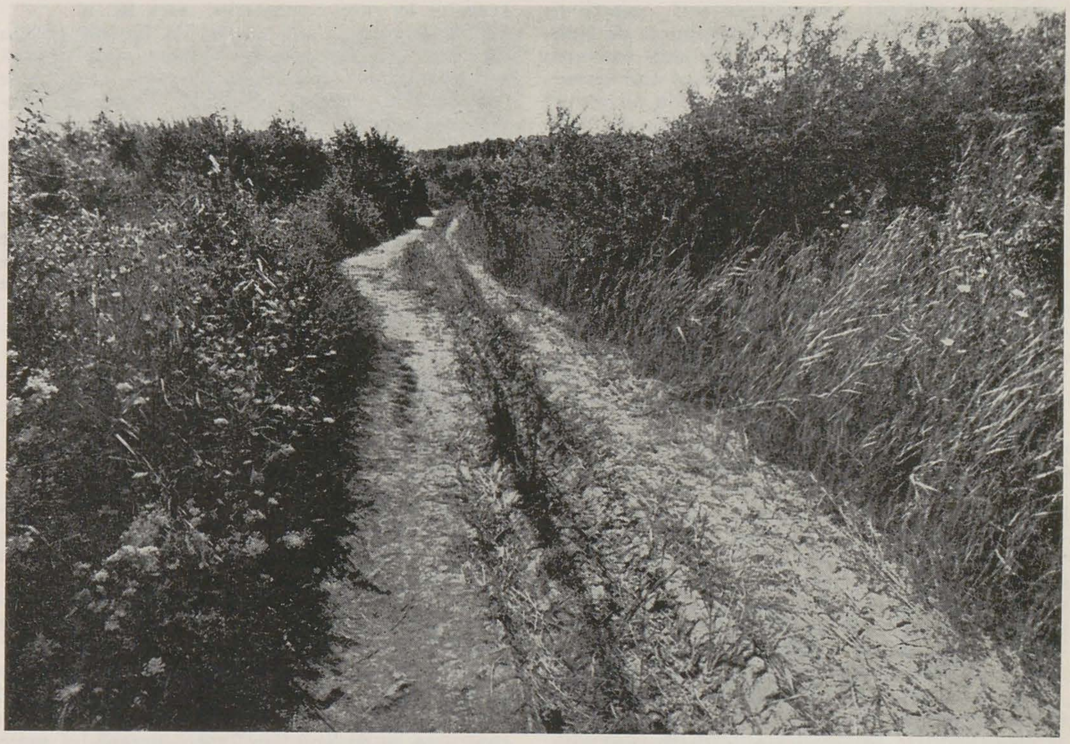
https://biblioteca-digitala.ro

tău cel dulce și umbrit mă-ncîntă » *(Viața)*; « Nu mi-ai scoate oare ochii / Cu-ascuțitul botișor »; « Stînd pe gard, privind la mine, / Ai tot da cochet din cap » *(Între pasări)*; « Dar prin fereastra ta eu stau privind / Cum tu te uiți cu ochii în lumină » *(Stau în cerdacul tău)*; « Văpaia-n ochi unită-i cu farmecul palorii » *(Ca o făclie)*; « Iar ochiu-i plin de raze străluce în afară, / Răpindu-ți ție ochii cu a lor strălucire »; « Acea eternă sete ce-o au după olaltă / Doi oameni ce-și pierdură privirea una-ntr-altă »; « Cînd pentru o privire dai viață, dai noroc » *(Urît și sărăcie)*; « De ochii tăi cei plini de-amor / Aminte mi-am adus » *(Din cerurile albastre)*; « De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi, / Mi-aduc aminte ceasul, cînd te-am văzut întîi [...] În orbitele-adînce frumoșii ochi ce-ncîntă, / Pierduți în visuri mîndre, priveam fără de țintă » *(Sarmis)*.

La Eminescu, privirea declanșează o mișcare generală a ființei și a universului.

ascundere, distorsiune, ludic. Ochii implică, în cîmpul lor semantic, tot ceea ce, prin analogie sau contiguitate, li se asociază. Sprîncenele, genele și orbitele ochilor au apărut în unele exemple anterioare, pleoapele încă nu. Rolul acestor elemente este considerabil în lirica eminesciană. Ele permit o nuanțare fină a conotațiilor privirii, o îmbogățire a registrului lor, de la somn la veghe, de la determinare la ambiguitate, de la ascundere la etalare și de la ludic la finalitate. Iată, de exemplu, cum sînt distorsionate culorile: « ochii păreau negri, dar privind bine sub lungile lor gene, ai fi găsit că sunt de un albastru întunecos, demoniac, asemenea unui smarald topit noaptea »; « Poate că neumbriți de gene lungi și atît de dese n-ar fi părut atît de întunecoși — poate că lumina, neoprită de acea mătase brună, ar fi limpezit noaptea voluptoasă a acelor ochi » *(Aur, mărire și amor)*. Altădată, mișcarea genelor introduce o trecere graduală de la ascundere la etalare, dezlănțuind o interacțiune care se dispensează de cuvinte, suplinindu-le, conform principiului de nesimultaneitate a codurilor, pe care l-am discutat mai sus: « De pe ochi ridici închisă / Languroasa, lungă geană, / Rai de fericiri promise / Și de tainică dojană. / / Și-ți pui degetul pe gură, / Sfătuiești și ameninți / Și îmi dai învățătură / Să ne facem mai cuminți. / / Atunci brațul meu cuprinde / Mlădiosul tău grumaz: / Mâni vom fi cum vei pretinde, / Dar cum sunt mă lasă azi. » *(De pe ochi ridici)*. Se observă aici modul în care metafora privirii-rai dezlănțuie holografia temporală, prezentul instaurîndu-se dictatorial, compensînd celelalte ipostaze temporale. Iată și estomparea privirii: « Să te privesc cu gene pe jumătate-nchise » *(Codru și salon)*; « Prin genele-nchise s-arată, o vede / Și strigă... și mîna pe dînsa repede... » *(Diamantul Nordului)*. În contrast cu închiderea pleoapelor, simptom al somnului, atît de important la Eminescu, închiderea genelor exprimă o stare de tranziție, o sugestie a pendulării între vis și realitate; iată de exemplu sugestia ieșirii din somn, din reverie: « El ochii și-i freacă să vadă-adevăru-i »; « Din genele-i bruma / Cu visul deodată ș-o scutur acuma » *(Diamantul Nordului)*. Imaginația poetului metamorfozează prin metonimie cunoscuta expresie *ochi holbați*; « E noapte neagră-n ochii-mi, totul tace, / Dar mintea-mi vede genele holbate » *(Sătul de lucru)*. Cum s-a întîmplat și într-un exemplu evocat mai sus, uneori este preferat singularul, evident tot prin metonimie. Genele exprimă dinamica privirii: « Și plini îți erau ochii de lacrimi și de foc, / Pe-al genei tale tremur purtînd atît noroc... » *(Sarmis)*.

alte funcții ale privirii. Privirea nu este numai izvor de iubire și fericire; ea generează o varietate largă de reacții care însă, pe cale indirectă, sînt rezultatul unei iubiri inițiale, convertite ulterior în altceva. « Căci fermecat sunt de zîmbirea-ți / Și-nveninat de ochii verzi » *(Venin și farmec)*; « Prin ochii mari și negri o îndoială trece » *(Codru și salon)*; « Iar ochii albaștri, mari lacrimi a mării, / Să-ngăduie-n taină suspinul cîntării » *(Diamantul Nordului)*; « Deodată te văzui... o clipă numa / Simții adînc amarul omenirii... / Și iată că-l cunosc întreg acuma ». *(Ușoare sunt viețele multora)*; « O femeie de pe stradă și-a nălțat privirea-i stinsă / Înspre tine... fără ură, făr-amor, fără păsare »; « Iar ochii tăi cei umezi la ceruri se îndreaptă » *(Ta twam asi)*. După îndoială, dezamăgire și deznădejde, iată expresia privirii suferinde: « Fața ei e slabă de-o paloare crudă, / Ochii ei sunt turburi, pleoapele asudă, / Degetele repezi poartă acul fin. / Ea își coase ochii într-un tort de in; / Vînătă-i e buza, lipsită de sînge, / Ochiul ei cel turbur nu mai poate plînge. » *(Viața)*. Metafora cusutului ochilor este o expresie a sacrificiului vederii, mai puternică chiar decît orbirea lor, deoarece prezintă o mai mare noutate în raport cu limba comună. O dată cu privirea, mor și lucrurile, oricît ar fi ele de rare



și de aristocrate: « Moartă rămîne / Marmura grea sub ochiul mort » *(În van căta-vei)*. Intră în funcțiune o formă răsturnată a principiului holografic. Dacă privirea își asumă universul, abolirea privirii dictează suspendarea acestuia. Semnificația privirii se descifrează cu ajutorul contextului (« Văpaia-n ochi unită-i cu farmecul palorii », *Ca o făclie)*; « Acuma e zbîrcită și ochiul plin de pară, / Ce-și revărsa lumina sa rece în afară / E stins, și nu-i nimica în el, nu-i adîncime » *(Urît și sărăcie)*; « Ștergîndu-și ochii săi cei plini de lacrimi / Dădea mereu în el (ca într-o grilă) »; « Ținînd de mînă pe un mîndru tînăr / Ce ochii lui sfioși în sus i-ndreaptă » *(Din Halima)*.

considerații finale. După cum s-a putut observa, am insistat asupra prezenței și semnificației vizualului în postumele eminesciene, deoarece acestea au fost mai puțin studiate. Concluziile nu fac decît să întărească și să nuanțeze fenomenele care puteau fi observate în antume. Dispunem acum de un registru mai bogat de funcțiuni și conotații ale vizualului eminescian, se conturează mai convingător ipoteza de ansamblu pe care am avansat-o, aceea a subsumării vizualului eminescian unei viziuni holografice despre lume și viață. Așa cum încercăm să argumentăm în cartea noastră *Invenție și descoperire* (Editura Cartea Românească, București, 1989), la Eminescu există o permanentă corespondență, o deplină concordanță între om și univers, primul asumîndu-și holografic pe cel de al doilea. Dar ființa umană la rîndul ei are capacitatea holografică de a-și exprima întreaga ei istorie și ansamblul interacțiunilor ei cu lumea prin comportamente particulare specifice. Tocmai în această ordine de idei, vizualul eminescian are un rol privilegiat, pe care am căutat să-l punem în evidență.

O discuție specială ar merita cercetarea întreprinsă de Dan C. Mihăilescu în capitolul *Poetica vederii* din volumul său *Perspective eminesciene* (Editura Cartea Românească, 1982). Autorul distinge la Eminescu două ipostaze vizuale antinomice, una teluric-devoratoare, alta celest-interdictivă, dar dincolo de această polaritate se cristalizează, într-un plan superior, vederea esențială, care unifică cele două ipostaze antinomice. Cromatica oculară eminesciană este reprezentată, la rîndul ei, prin două ipostaze corelative, albastrul asociat teluricului și negrul asociat celestului. « Luceafărul » este văzut ca un poem al devenirii prin privire. În opoziție cu D. Caracostea, care asociază vederea cu elementarul senzației cotidiene, acordînd în schimb privirii o încărcătură sufletească și contemplativă, Dan C. Mihăilescu răstoarnă raportul: « privirea e traseul contemplativ la capătul căruia se află Vederea, revelația ». Probabil însă că cele două reprezentări au o validitate alternativă.

Unele idei interesante pot fi remarcate și în studiul Mihaelei Antemia *Ochiul și paradigmele cuprinderii* (Caietele « Colocviului Național Studențesc M. Eminescu », vol. VII, Univ. Al. I. Cuza, Iași, 1986, p. 291-298), unde, pe linia cercetării întreprinse de Gh. Tohăneanu, sînt examinate cîteva metafore eminesciene: ochi-stea, ochi-foc-sînge, ochi-eros, ochi-mîini.

O articulare a tuturor acestor puncte de vedere rămîne abia să fie făcută.

https://biblioteca-digitala.ro

călin dan

falsa vînătoare (a). Comentariul asupra vizualității eminesciene nu e decît o altă cale, ce dă cu sfială ocol unei realități inatacabile prin mijloacele gîndirii și sensibilității noastre diurne, bogate în inerții și astuții proteguitoare față de orice comoție revelatorie. Ce știm pînă aici despre cultura plastică a poetului? Că la Viena vizita cu asiduitate și sprijinit în bastonul cataloagelor explicative muzee, galerii de tablouri, expoziții de artă, colecții de tot felul (termeni vagi, folosiți deopotrivă de Ștefanelli și Slavici); tot acolo își manifestă admirația pentru Epaminonda Bucevschi, bucovinean și congener, care ne-a lăsat, pe lîngă o serie de picturi bisericești, un țeapăn portret al lui Ștefan cel Mare, inspirat din miniatura (pe atunci) recent descoperitului Evangheliar de la Putna, precum și o fotografie din perioada studiilor, unde apare proiectat pe un fundal de bîlci, în tot ridicolul pozei de «artist pictor» (cu paletă, pensulă ș.a. accesorii); această relație poate să fi fost una de ordin sentimental, bazată pe depărtarea de casă și pe idealuri politice comune — Bucevschi este autorul «decorațiunilor» pentru marea serbare de la Putna.

Opera propriu-zisă menționează pe Rafael, Giacomo Palma, Correggio, Fidias, Praxiteles, Canova, «substantivizați» ca locuri comune ale unui anume tip de vizualitate europeană, antropocentristă, academică (v. etimonul), echilibrată deopotrivă sentimental și morfologic. Textele abundă de cuvîntul marmoră, cu derivatele sale, inducînd, la acest epidermic nivel de lectură, senzația obsesivă a unei lumi de statui populînd un cosmos deopotrivă organic și arhitectural. În această din urmă disciplină, dincolo de termenii vagi ai vocabularului curent, noțiuni ca boltă, coloane, arcuri, dome (domuri) impun, prin reiterare, viziunea unui (neo)clasicism de ordin colosal. Tinerețea impresionabilă a poetului se petrece în severul eclectism al arhitecturii Vienei imperiale și a Berlinului.

Proza accentuează mai mult această «mecanică» a vizualului. Un rol important în declanșarea narațiunii din *Sărmanul Dionis* și *Geniu Pustiu* îl au două portrete de bărbați tineri (tatăl lui Dan / Dionis, respectiv Ioan, prietenul adorat al lui Toma Nour). Ieronim și Euthanasius (*Cezara*) își clarifică existența prin imagini (primul desenînd pe pereții chiliei, dar și într-un album, celălalt sculptînd în peretele peșterei sale cuplul adamic, pe Venus și Adonis, Aurora și Orion); Ieronim servește și ca model unui pictor pentru figura centrală dintr-o mare compoziție. Subiectul e, evident, *Căderea îngerilor*.

între principii (a). Și pentru că am ajuns aici, s-ar cuveni să ne oprim asupra unor prejudecăți de lectură. Cronologia existenței și a operei, dominanta preocupărilor de ordin cultural, îl clasifică pe Eminescu drept romantic. Dincolo de orice speculațiuni trans-istorice, acest termen rămîne destul de vag totuși, desemnînd o realitate ce nu se dezvoltă armonic, ci mai degrabă recurent, pe parcursul a aproape două veacuri. Coeziunea relativă a intervalului secolelor XVIII—XIX este dată de imagini-tip, de reveniri și prelucrări ale unor clișee obsesive, care propagă, de la Milton la Baudelaire, prin Chateaubriand, Goethe, Shelley, Byron, Leopardi, Dostoievski, Hugo ș.a.m.d., același curent energetic purtînd, mai mult sau mai puțin la vedere, aluviunile unei lumi a adîncurilor. Situarea precisă a textelor eminesciene în acest cîmp al corespondențelor este, astfel, imposibilă. Diversitatea materialului, aș zice extrema sa *ambiguitate*, lasă lucrurile la bunul plac al contextului în care comentariul este făcut.

Pentru început, opera a avut de îndurat povara biografiei. Fiecare se simțea dator să îl citească pe poet într-o complice suferință cu ceea ce se considera o existență nefericită. Tragismul esențial, dacă despre acesta e vorba, era eludat cu secretă spaimă și abilă ipocrizie prin oftaturi și ochi dați peste cap, prin romanțe și lăcrămi care denotau o stagnare a gîndirii colective în epoca apelpisită a Văcăreștilor și a lui Conachi. «Micul» romantism al lui Lenau era suprema conexiune pe care asemenea lecturi o făceau cu șuvoiul, stagnant de acum, al romantismului european. Peste toate acestea apăsa cu severitate prestigiul judecăților lui Titu Maiorescu. Acolo unde nu e lacrimogen, poetul e filosof, gîndind în termenii pesimismului schopenhaurian și constituind o lume perfectă de forme senine, doar umbrite de melancolie.

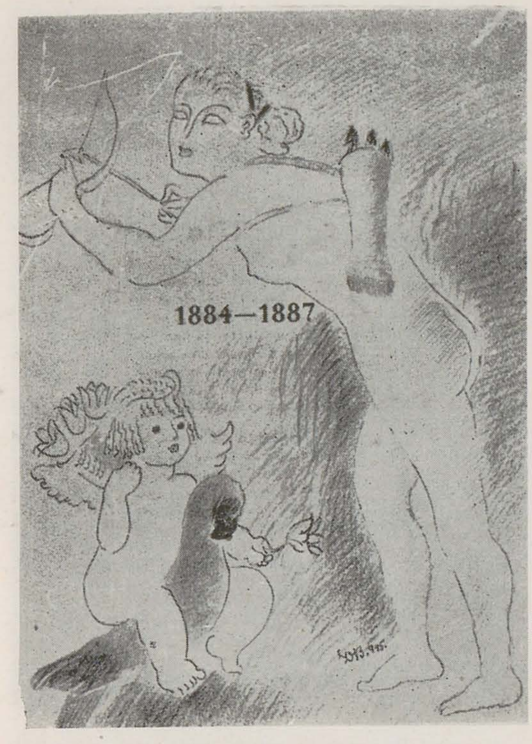
George Călinescu dărîmă cu energie această instituție osificată a «geniului infelice», instalînd, prin contradicție și din instinct metodologic, o imagine excesiv stenică, a unui Eminescu agrest, cutreierînd prin cultură și viață ca un haiduc nepăsător de convenții și ocrotit de natură. Licențele sale de interpretare se așează, într-un armonios diptic, alături de secile determinări maioresciene. Un boreal însetat de clasicitate și un meridional savurînd luxurianța naturii romantice, iată ce devine acum Eminescu.

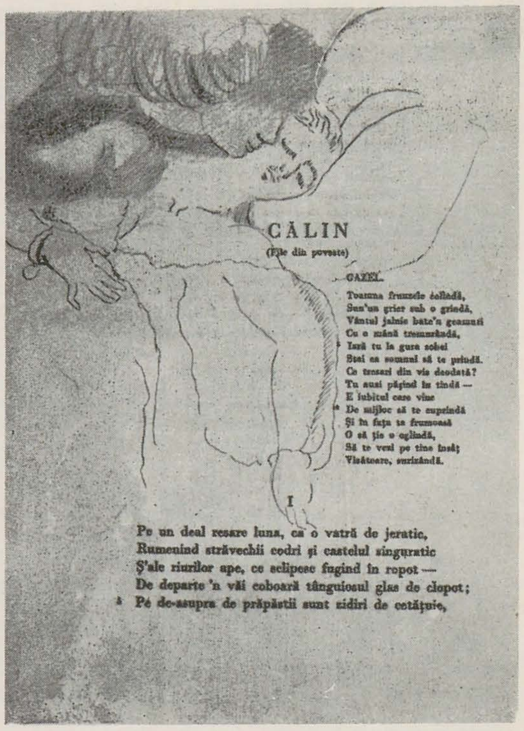
De aici înainte, comportamentul critic și cel colectiv au o evoluție previzibilă. Dezgroparea imensului material al scrierilor postume operează lent în conștiințe și de abia la sfîrșitul deceniului șapte apare semnul unei alte înțelegeri, printr-o carte ce a tulburat, pentru moment, spiritul generațiilor tinere. Sesizînd caracterul simbolic al structurării operei eminesciene în două zone distincte — cea a dezvăluirii și cea a ascunderii (corespunzătoare, în linii mari, clasificării antum-postum), se constată un *maniheism structural*, ținut sub control de o morală a ordinii și aparenței, exterioară naturii abisale a poetului, dar nu mai puțin coercitivă. În laboratorul secret (pe care îl putem oare bănui ca destinat ochiului indiscret al posterității?) «asistăm, în general, la înlocuirea metaforismului vizionar imanent poeziei, țîșnind din craterul obscur al ființei, cu o afectivitate particular delimitată . . . a fost, la rădăcinile ființei, teama de noaptea genială, de nebunia ei orfică? I-a fost teamă lui Eminescu de propriile lui straturi din adînc, de humele fantastice din care imaginația năpădea cotropind gîndirea?». Aceste întrebări au valoare în sine, păstrîndu-și, pe deasupra oricărui răspuns, caracterul deschis, fanic. Sub impresia lor s-a dezvoltat o linie hermeneutică ce încearcă să aducă la lumina noțiunilor o zonă ce nu se lasă prinsă în arcanele greoaie ale logicii. Asemenea interogații, curajoase tocmai prin patetismul categoric ce le poate discredita în fața gîndirii comune, nu pot fi ajutate decît printr-o maieutică a negațiilor, prin îndepărtarea straturilor semantice ce obscurizează sensurile pe care întrebarea le poartă, de altfel, în sine.

falsa vînătoare (b). Cultura vizuală a lui Eminescu, așa cum apare ea ca instrument de edificare a textului, contribuie la sedimentarea acestor false grile de lectură. Și, ceea ce e mai fascinant și mai eficace, fenomenul se produce prin *persuasiune*, indirect. Să recitim fragmentul intrării în poză a lui Ieronim: «. . .camera se împlu de un aer vioriu . . . un cap frumos pe niște umeri largi și albi, pe un bust ce părea lucrat în marmură . . . mîndru ca un antic Apoll în semiîntunericul vînăt al odăii . . . o zîmbire rece, sceptică, îi disclește puțin buzele. O, de ar fi înmărmurit astfel! Era o durere mîndră în fața lui . . .»

Demonismul e un clișeu folosit la vedere. El face vogă în romantismul european, impunîndu-se mai întîi prin Byron, iar mai tîrziu, în linia aceluiași straniu și destul de specific sincretism biografie-operă, prin Poe, Baudelaire, Wilde etc. Acest mod de a forța l'*esprit bourgeois* se dovedește a fi primejdios, iar spiritul revoltat e pedepsit prin adulație. Acceptarea excesivului aduce după sine, aproape spontan, ideea unei mentalități kitsch subminînd realitățile profunde cu care operau acești vizionari autentici. Ideea că totul e o «operă de artă», deci totul trebuie afișat la vedere, pentru o juisare epidermică (chiar dacă perversă), contaminează și demersurile autentice. Derutat de un secol XVIII libertin și teosof, al XIX-lea caută o recuperare *tordue* a sacrului, căzînd foarte adesea

1—12. LUCIA DEM. BĂLĂCESCU




CĂLIN

(File din poveste)

GAZEL.

Toamna frunzele colindă,
Sun'un grier sub o grindă,
Vântul jalnic bate'n geamuri
Cu o mână tremurândă,
Iară tu la gura sobei
Stai ca somnul să te prindă.
Ce tresari din vis deodată?
Tu auzi păşind în tindă —
E iubitul care vine
De mijloc să te cuprindă
Şi în faţa ta frumoasă
O să ţie o oglindă,
Să te vezi pe tine însăţ
Visătoare, surizândă.

I

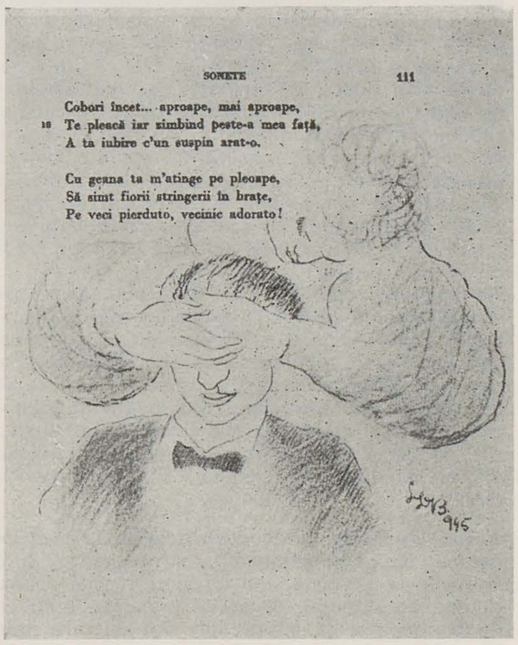
Pe un deal resare luna, ca o vatră de jeratic,
Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic
Ş'ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot —
De departe 'n văi coboară tânguiosul glas de clopot;
Pe de-asupra de prăpăstii sunt zidiri de cetăţuie,

în populism. Sinteza acestei mentalităţi o dă simbolismul, cu iconografia sa edulcorat-infernală, cu ezoterismul său exasperat de un scientism brutal şi, la acea dată, aparent triumfător.

Poezia lui Eminescu tranzitează către simbolism nu atît prin sintaxa ei, cît prin unele clişee ale preciziunilor vizuale. Dacă androginul demoniac aparţine zonei plate a romantismului «negru», el este preluat apoi în iconografia picturii simboliste, alături de femeia-vampir (v. *Cezara*), de femeia-meduză (portret cataleptic, paloare, «cearcăn vînăt», păr abundent, desfăcut către o viaţă proprie etc.); arhitecturile supradimensionate pînă la abstracţiune, insula, apa, crepusculul, peştera chiar, iată cîteva imagini (şi locuri) comune. Se mai pot găsi şi altele.

Importantă mi se pare a fi însă nu catalogarea unor reflexe culturale, ci evitarea reflexelor de lectură, a acelei instinctive alegeri a sensului prim, a epidermicului. Nu vom găsi la Eminescu texte «pure» de imixtiuni; e o «impuritate» ce nu ţine de o dezordine a criteriilor, ci de o prea mare presiune a interiorităţii. Termenul de *ambiguitate*, pe care nu întîmplător îl foloseam înainte, mi se pare cel mai sugestiv. O ambiguitate ce nu e a creatorului, ci a situaţiei în care el se află: urgenţele abisale erau prea imperioase pentru a putea fi traduse într-o formă articulată pînă la detaliu. Diluviul cosmic ce îl vizitează pe poet aduce cu sine cele mai eteroclite aluviuni. Importantă e forţa viziunii, nu a vizualului. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, cred că e vorba şi despre un instinct de apărare, menit să atenueze tensiunea insuportabilă a tenebrelor, făcînd posibilă, totodată, exprimarea unor intuiţii inavuabile. Caracterul misteric al creaţiei eminesciene mi se pare evident pe deasupra (sau pe dedesubtul, chiar) interpretărilor hermeneutice. Într-o atare situaţie, «încurcarea urmelor» ţine de o elementară igienă a supravieţuirii.

între principii (b). În cazul lui Eminescu, acea structură maniheistă unifică deopotrivă imaginea omului şi pe cea a operei. Două tipuri de mărturii ale contemporanilor întregesc un portret contradictoriu. Tînărul Eminescu era o creatură a naturii silvestre şi acvatice, practicînd cultura ca o energie dezordonată, stihială şi integrîndu-se în social la nivelul unei nepăsătoare boeme, firească vîrstei şi condiţiei sale rătăcitoare. (Ştefanelli contrazice chiar ideea sfiiciunii taciturne, relatînd că poetul avea probleme cu disciplina la Cernăuţi, din cauza excesivei limbuţii în timpul cursurilor.) Un prieten de la Blaj relatează amănunţit şi cu accente de sinceră invidie capacităţile de înotător ale poetului şi oferă un detaliu amuzant: din popasul în «Roma mică», Eminescu îşi aminteşte cu promptitudine «măgărarul de la seminar», depozitar, se pare, al unui irepresibil talent de povestitor. Asupra acestei perioade şi a celei imediat următoare, pînă la intrarea în maturitate (redactor la «Timpul»), toţi martorii sînt de acord asupra sociabilităţii poetului, asupra apetitului său, a marii capacităţi de recuperare prin somn, într-un cuvînt asupra vitalităţii sale.


SONETE 111

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zimbind peste-a mea faţă,
A ta iubire c'un suspin arat-o.

Cu geana ta m'atinge pe pleoape,
Să simt fiorii stringerii în braţe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

La maturitate, personalitatea lui Eminescu suferă o adumbrire, o concentrare lăuntrică şi în acelaşi timp o disoluţie către spaţii necunoscute. Recluziunile sale sînt faimoase, ieşirile în lume le prelungesc, de fapt, prin absenteism (pentru a-l atrage în conversaţie, poetul trebuia chemat «energic la viaţă», scrie Mite Kremnitz) şi, în general, el pare locuit de alte forţe decît cele comune, ale vieţii. În acest cadru, boema sa devine inadecvată, uneori insuportabilă, şi explicaţia dată de Călinescu, rămînînd o puternică probă de literatură, nu justifică în adevăratul sens neglijenţa poetului la aspectele realităţii contingente; nu o asimilare a sa cu biologicul, cu natura exultantă îl aduce pe Eminescu la ignorarea oricărui confort, ci dimpotrivă, extragerea din biologie, mutaţia sa în alt plan al existenţei.

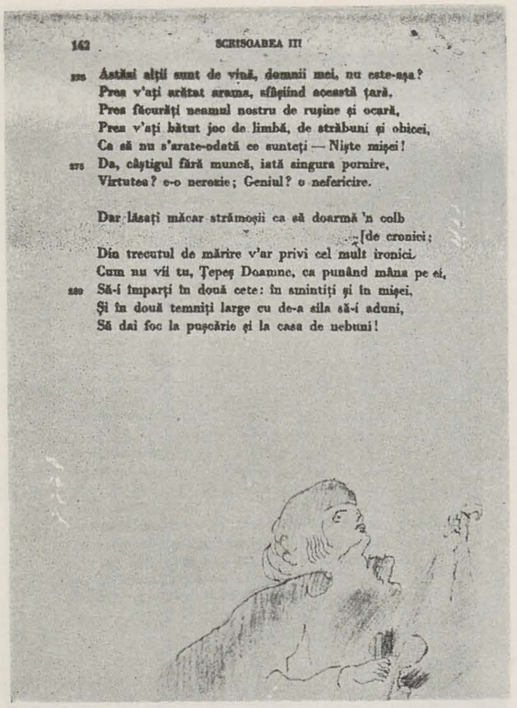
Personajul Eminescu este şi el lecturat prin grile obturante de sens, ca şi opera. Poezia bucolică a copilăriei *(Fiind băiet păduri cutreieram, Copii eram noi amîndoi...* etc.), natura stenică din *Călin*, conferă autoritate primei tipologii. Poeziile «micului romantism» erotic, viziunile ordonate din *Scrisori*, ca şi o inavuabilă (dar explicabilă omeneşte) dorinţă de justificare a neputinţei în faţa dramei celui ce se scufunda în propriul destin, iată sursele imageriei stereotip sentimentale ce constituie al doilea mod de reprezentare.

Cum era Eminescu, de fapt, mi se pare imposibil de reconstituit, şi aceasta pentru simplul motiv că nu putem şti *cine* era. Comparîndu-l cu contemporanii săi, despre care avem tot atîtea date *directe*, el rămîne misterios. Comparîndu-l cu personalităţi de acelaşi calibru, parcă insatisfacţia e şi mai mare. Există figuri geniale a căror viaţă, chiar complicată, pare a se desfăşura *la vedere*. Baudelaire, de pildă, ale cărui similitudini cu Eminescu mi se par, pe de altă parte, evidente (extenuarea în slujba operei, clişeele care îi obturează adevărata existenţă, *Phares* — un fel de *Epigonii* mai manierată, locul comun al *Albatrosului*, care, asemeni *Luceafărului* devine simbolul — discutabil — al unei creaţii mult mai complexe, *Gelozie* şi *Cînd te-am văzut, Verena*, corespondenţe brutale ale poemei *la Charogne*). Mai există şi alte repere la a căror alcătuire inexplicabilul îşi atribuie un rol categoric, în pofida oricăror precizii documentare (Rimbaud, Poe...). În astfel de cazuri, un fel de teroare sacră, mascată în vulgara curiozitate, ne alungă de la operă la biografie, lăsîndu-ne apoi nedumeriţi şi întorcîndu-ne, din nou, la operă. Această oscilaţie nesigură mi se pare extrem de expresivă în cazul lui Eminescu. Forţa copleşitoare a textelor sale, vibraţia tenebroasă pe care o emană, dau, probabil, senzaţia neconştientizată a unei puteri inumane emiţînd semnale deopotrivă atrăgătoare şi obscure (un comentator precis ca Edgar Papu sesizează «forţa aproape monstruoasă a gîndirii eminesciene»). Demonismul poeziei lui Eminescu e al conţinutului şi de aceea imposibil de figurat, de turnat în formă. Imaginea pămîntească a poetului, chiar în cunoscuta fotografie de tinereţe, dezamăgeşte pentru că *nu explică*.

O alăturare a celor patru portrete rămase de la Eminescu e, totuşi, interesantă. Distanţa dintre primul şi cel din urmă e de aproximativ două decenii. Timpul fizic rămîne relativ; s-ar putea spune că ceasornicul lui Eminescu a măsurat în douăzeci de ani o existenţă întreagă, pînă la senectute, dacă adevărul nu ar sta în altă parte: curioasă, tulburătoare nu e rapida îmbătrînire (confirmată de autopsie — ca şi Byron, mort la o vîrstă asemănătoare, Eminescu avea organismul unui om senect), ci înstrăinarea totală, de la o fotografie la alta. (Poetul avea, de altfel, oroarea magică a unui primitiv în faţa aparatului fotografic.) Patru personaje *diferite* stau în faţa obiectivului şi în faţa posterităţii, ca într-un fel de substituire, de *în-locuire* sub semnul aceleiaşi identităţi. A cincea imagine e cea a morţii — masca tragică a unui om, bătrîn dincolo de orice vîrstă. Probabil că din contopirea mentală a acestor etape s-ar putea reconstitui viziunea adevăratului portret al poetului, rămas undeva, în spatele aparenţelor.

falsa vînătoare (c). nedumerire şi notă despre criza postmodernă. Pornesc de la inapetenţa «generaţiei postmoderne» pentru comunicarea cu universul eminescian dincolo de stricta informaţie culturală. Clişeele vizuale pe care le enumeram înainte ar putea ele însele constitui tentaţii pentru un joc de citate şi comentarii; arhitectura neoclasică, pictura romantică (o direcţie a ei, îndeosebi, care a generat ulterior stilul *pompier*), morbiditatea simbolistă, iată cîteva căi de apropiere. Ar mai fi, la nivelul procedeelor, fragmentarismul, aberaţia gigantică, antropomorfismul obsesiv, sentimentalismul nedisimulat al unor texte. Ceea ce înspăimîntă gîndirea postmodernă e lipsa detaşării,

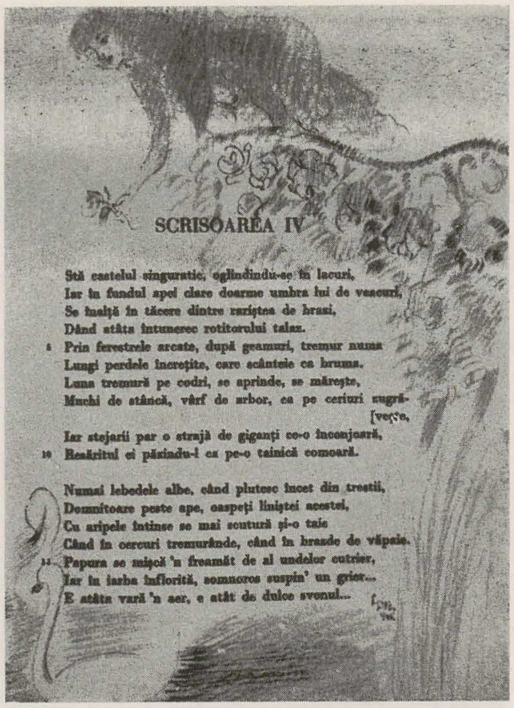
https://biblioteca-digitala.ro



142 SCRISOAREA III

Astăzi alţii sunt de vină, domnii mei, nu este-aşa?
Prea v'aţi arătat arama, sfâşiind această ţară.
Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v'aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s'arate-odată ce sunteţi — Nişte mişei!
Da, câştigul fără muncă, iată singura pornire,
Virtutea? e-o nerozie; Geniul? o nefericire.

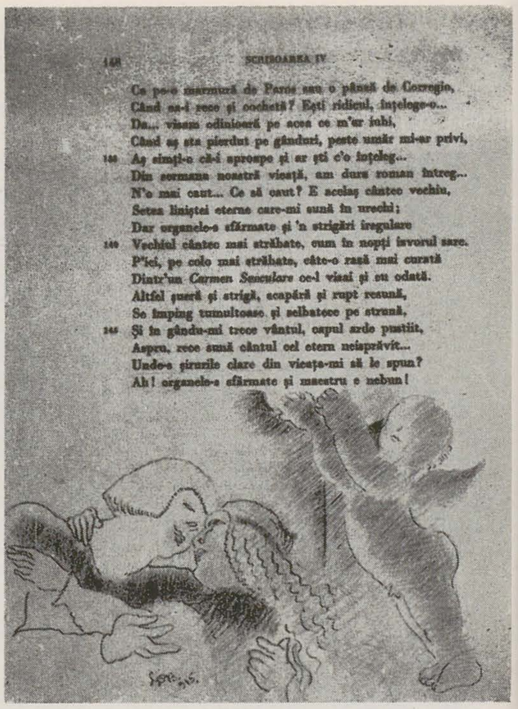
Dar lăsaţi măcar strămoşii ca să doarmă 'n colb
[de cronici;
Din trecutul de mărire v'ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!



SCRISOAREA IV

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri,
Se înalţă în tăcere dintre rariştea de brazi,
Dând atâta întunerec rotitorului talaz.
Prin ferestrele arcate, după geamuri, tremur numa
Lungi perdele încreţite, care scânteie ca bruma.
Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte,
Muchi de stâncă, vârf de arbor, ca pe ceriuri zugră-
[veşte,
Iar stejarii par o strajă de giganţi ce-o înconjoară,
Reazămul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară.

Numai lebedele albe, când plutesc încet din trestii,
Domnitoare peste ape, oaspeţi liniştei acestei,
Cu aripele întinse se mai scutură şi-o taie
Când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie.
Papura se mişcă 'n freamăt de al undelor cutrier,
Iar în iarba înflorită, somnoros suspin' un grier...
E atâta vară 'n aer, e atât de dulce svonul...



148 SCRISOAREA IV

Ce pe-o marmură de Paros sau o pânză de Corregio,
Când ea-i rece şi cochetă? Eşti ridicul, înţelege-o...
Da... visam odinioară pe acea ce m'ar iubi,
Când aş sta pierdut pe gânduri, peste umăr mi-ar privi,
Aş simţi-o că-i aproape şi ar şti c'o înţeleg...
Din sermana noastră vieaţă, am dura roman întreg...
N'o mai caut... Ce să caut? E acelaş cântec vechiu,
Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi;
Dar organele-s sfărmate şi 'n strigări iregulare
Vechiul cântec mai străbate, cum în nopţi isvorul sare.
P'ici, pe colo mai străbate, câte-o rază mai curată
Dintr'un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată.
Altfel şueră şi strigă, scapără şi rupt resună,
Se împing tumultoase şi sălbatece pe strună,
Şi în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din vieaţa-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate şi maestru e nebun!

absenţa ironiei, patosul. Eminescu e ori şăgalnic (vezi *Călin*), ori violent satiric; între afecţiune şi ură nu există etapa de tranziţie a procedeului ironic. Aici el se întîlneşte cu marii mistici, de la profeţi la Hölderlin (E. Papu), iar lectura sa presupune o anumită forţă de caracter, pe care ironia o suplineşte în mentalitatea postmodernă, izolînd însă această direcţie a gîndirii de zonele abisale ale conştiinţei. Unde va răbufni conflictul latent dintre detaşarea disperată şi încruntarea tragică este greu de prevăzut.

George Călinescu observa în treacăt faptul că Eminescu nu avea structura potrivită pentru o sistematică educaţie în lumea artelor vizuale. Fapt explicabil: dincolo de nivelul plăcerii, vizionarismul poetului nu putea fi decît dezamăgit de concreteţea formei. Dincolo de orice analiză formală şi cromatică, universul eminescian e informal şi acromatic, gigantismul său în veşnică mişcare are evanescenţa sumbră a cosmogoniilor care, lucrînd cu noţiuni, încearcă să ne forţeze capacităţile onirice la aproximarea de forme supra-naturale.

criza conceptelor. O discuţie înnoitoare asupra funcţiilor poeziei eminesciene trebuie să depăşească, printre altele, o criză a conceptelor. Termeni ca iniţiere, viziune, malefic, tragism, haos, genune etc., prezenţi în vocabularul eminescian şi în vocabularul nostru deopotrivă, sînt parazitaţi de practicarea scepticismului. Mircea Eliade observa că simbolurile şi scenariile iniţiatice, reprimate din realitate la nivelul subconştientului (alcătuit, potrivit unor psihologi, din impulsuri şi imagini încărcate de sacralitate), nu pot opera în lumea desacralizată decît prin universuri imaginare (artă, vis). Semnificativă ar fi tendinţa cercetării de a decoda la acest nivel opera de artă, ceea ce, pe de o parte, verifică ipoteza antemenţionată, iar pe de alta denotă o anumită nostalgie colectivă a recuperării unor forme de existenţă pierdute din timpuri imemoriale.

Obsesia istoriei (în fapt a unui timp dincolo de istoria măsurabilă prin date şi fapte) pare să vină la Eminescu dintr-o atare atracţie a miticului. Sursele în acest sens rămîn modeste. Un manuscris vorbeşte despre «mişcarea metafizică de sub suprafaţa lumei», ca o luptă a formelor veşnice de a se întrupa în real. Speculaţia se încheie vizionar, printr-o sugerare a nerostitului: «O perspectivă nemărginită se deschide înaintea ochilor mei». Un alt text spune: «Avem de combătut întunericul — Turan — sub forma de minciună, sub forma de invidie, sub forma de mişelie — noi Aryas — luminoşii». În altă parte apar sugestii de pitagorism («numerii prin proprietăţile /lor/ găsesc cu necesitate rezultatul lor, ca şi cînd ar avea scopul de a-l ajunge»). Altundeva găsim un conspect referitor la plantele halucinogene şi la efectul lor, într-un ton destul de plat şi lipsit de speculaţii. Care sînt cunoştinţele sistematice ale lui Eminescu în zona aceasta a trecerii, a intermundiilor, e greu de precizat. După cît cunoaştem pînă aici, probabil puţine, deşi Edgar Papu susţine, pornind de la operă, că «orizontul cosmic eminescian are rădăcini numeroase — exhaustive s-ar putea spune, venind din Thracia pînă în India, înglobînd de asemenea unul din momentele cele mai vizionare ale culturii occidentale», adică romantismul.

În stilul său inegalabil, George Călinescu lansează o afirmaţie sugestivă tocmai pentru că ambiguă; el vede în opera lui Eminescu «o cutremurare de neant, o inaptitudine mistică trădată printr-un raţionalism devenit superstiţie... lui Eminescu, spirit constructiv, cu sentimentul cosmic, îi lipsea însă elanul mistic... sufletul lui are căderi, înecuri gîlgîitoare în nimic, zone de urît. Dar fie înrîurirea romantismului, fie aplecarea congenitală deşi intermitentă spre mistere, nu-i sînt străine gesturile de iniţiere magică».

De fapt, preocuparea lui Eminescu pentru ştiinţele exacte poate fi privită ca avînd un rol sedativ. Şi alte naturi imaginative (Goethe e un caz paradigmatic) caută să contrabalanseze excese *vizionare* prin aplecarea asupra unor domenii ale certitudinilor şi armoniei. Caracterul relativ al acestor compensaţii e evidenţiat la Eminescu prin triumful naturii sale prime, ce nu are nevoie de sprijinul informaţiei doctrinare pentru a-şi urmări propria cale.

dilema lui Platon. «Iar divinitatea le ia poeţilor mintea, lor şi prezicătorilor şi prorocilor, şi îi foloseşte ca pe nişte slujitori ai ei tocmai pentru ca noi, ascultîndu-i, să ne dăm seama că nu ei, lipsiţi cum sînt de mintea lor, sînt cei care spun lucruri de atîta preţ, ci că cea care vorbeşte, glăsuind prin mijlocirea lor, este divinitatea însăşi», scrie, printre altele, în *Ion*. Iar în *Phaidros*, Platon revine: «Însă cel care, lipsit de nebunia ce vine de la Muze, ajunge la poarta poeziei încrezător că va pătrunde aici prin nimic alta decît meşteşugul său, este un poet nedesăvîrşit, iar poezia lui — numai cumpătare — păleşte în faţa celei hrănite de sfînta nebunie».

În *Republica*, această judecată este nuanţată negativ, prin binecunoscuta alungare a poeţilor din cetate. «Nici un prieten al zeilor nu poate face parte dintre nebuni şi smintiţi», ca atare «nebunia» sacră a poetului devine condamnabilă. El «se însoţeşte cu partea nu cea mai bună a sufletului... o hrăneşte şi, întărind-o, nimiceşte partea raţională... el produce, în particular, în sufletul individual, o orînduire rea, făcînd pe plac părţii iraţionale a aceluia, parte ce nu distinge nici marele, nici micul, ci socoteşte aceleaşi lucruri cînd mari, cînd mici — trezind iluzii, aflîndu-se foarte departe de adevăr». Cel ce ascultă poezia trebuie «să fie cu multă luare-aminte — anume cel ce se teme pentru orînduirea dintr-însul».

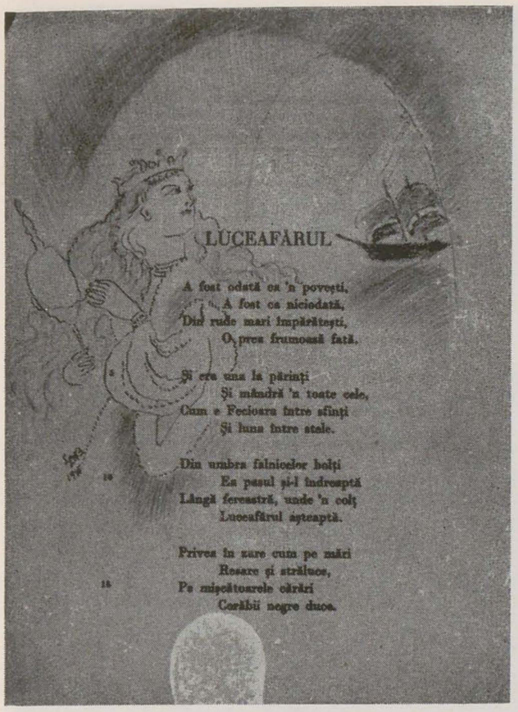
Două elemente par să fi condus la această contradicţie în cadrul sistemului platonician. Pe de o parte, structura comună a inspiraţiei socratice şi a celei poetice; în faţa discipolilor săi, filosoful apărea în postura de receptacol al divinului, «sub trăsăturile tulburătoare, contradictorii şi, mai ales, inexprimabile, ale unui "nou Orfeu", iar pieirea sa trebuia să fi întărit această analogie, suprapunîndu-se peste mitologica moarte violentă a poetului» (Andrei Cornea). Că în primele dialoguri *adevăratul* Socrate e (sau nu) mai liber să-şi exprime opiniile decît «dublul» său în al treilea, mi se pare o discuţie oţioasă. Că moartea mentorului ar fi relevat lui Platon primejdiile inspiraţiei, e posibil, după cum devine astfel plauzibilă şi ideea unei revolte împotriva părintelui spiritual în *Republica*. Unde opiniile mele şi ale comentatorului se întîlnesc e zona subiectivităţii platonice, relevată chiar în acest amplu dialog; celebra analogie cu peştera figurează, dincolo de stricta urmărire logică, o terifiantă utopie a subteranei, a forţelor obscure ale terorii: «... iată mai mulţi oameni aflaţi într-o încăpere subpămînteană, ca într-o peşteră... În această încăpere ei se găsesc, încă din copilărie, cu picioarele şi grumazurile legate, astfel încît trebuie să stea locului şi să privească doar înainte fără să poată să-şi rotească capetele din pricina legăturilor. Lumina le vine de sus şi de departe, de la un foc aprins înapoia lor...»; între ei şi foc «nişte oameni poartă felurite obiecte care depăşesc în înălţime zidul, mai poartă şi statui de oameni, ca şi alte făpturi de piatră sau lemn, lucrate în chipul cel mai divers. Iar dintre cei care le poartă, unii, cum e şi firesc, scot sunete, alţii păstrează tăcerea... crezi că astfel de oameni au văzut, mai întîi, din ei înşişi, altceva decît umbrele care cad, aruncate de foc, pe zidul dinaintea lor?» În mod evident, Platon «simte capacitatea artei şi a poeziei de a încuraja crizele lăuntrice, şi simte aceasta deoarece el însuşi era predispus unor astfel de crize» (A. Cornea).

Fiecare sistem de gîndire îşi ocroteşte propriile slăbiciuni şi excese, ca dovadă atitudinea contrară a lui Aristotel. Necesitatea dialectică a contrazicerii maestrului (principiu de autonomizare a gîndirii) e un factor secundar în introducerea termenului de *Katharsis* (deci accesul — prin milă şi spaimă — către pacificarea sufletului, către o satisfacţie estetică ce sensibilizează omul la ordinea morală). Socotind pasiunea ca primă verigă cauzală într-un lanţ ce mai cuprinde exerciţiul intelectual — şi practicarea virtuţii drept finalitate, Aristotel dădea glas raţionalismului său funciar, capacităţii sale de a controla / ignora pulsiunile ameninţătoare pe care peştera (subterana) poetului Platon le adăposteşte. Între fiorul misteric şi răceala raţiunii, poezia trebuie să îşi caute propriile soluţii. Cu cît ea se apropie de adevăr, istoria ne-o confirmă, cu atît primejdiile anunţate de Platon se evidenţiază mai deplin. Funcţia anti-kathartică a poeziei se exercită în primul rînd asupra creatorului.

între principii (c). Nichita Stănescu a declarat odată, în stilul său aproximativ şi esenţial, că mulţi sînt cei care ar dori să fi scris ce au scris Eminescu, Dostoievski, Baudelaire, dar că nimeni n-ar fi putut îndura nici o clipă să fie Eminescu, Baudelaire sau Dostoievski. Altfel spus, sînt zone ale spiritualului la care ai acces numai prin suferinţă, pe calea unei iniţieri irepetabile şi, în fond, netransmisibile. Desigur, există opera. Ar fi de stabilit dacă ea este *dincolo* sau *dincoace* de acest proces, dacă ea *rezultă* sau *doar rămîne*.

Preluînd cu parcimonie dubla imagine lăsată nouă de contemporanii poetului, şi coroborînd cu datele operei, ceea ce frapează e aparenta ataraxie a comportamentului eminescian. Vitalitatea organismului şi forţa dezlănţuită a ideaţiei sînt contrazise în prestaţia diurnă printr-o somnolentă detaşare. Întorcîndu-ne la eroii romantismului

https://biblioteca-digitala.ro



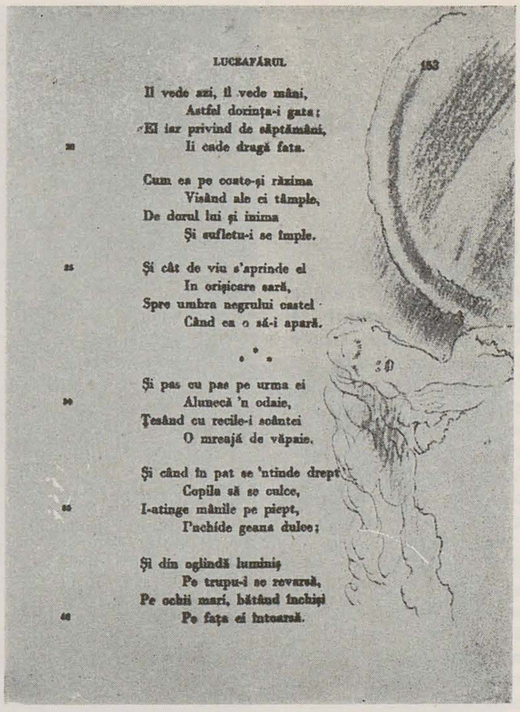
LUCEAFĂRUL

A fost odată ca 'n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mândră 'n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde 'n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.



LUCEAFĂRUL 183

Il vede azi, il vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar privind de săptămâni,
Ii cade dragă fata.

Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

Și cât de viu s'aprinde el
In orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

* * *

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă 'n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

Și când în pat se 'ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânile pe piept,
I'nchide geana dulce;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

activ cu care Eminescu are întîlniri pe planul spiritului, constatăm deplinul contrast comportamental. Nimic din trepidația și încordarea artificială, menite să susțină și totodată să apere prin șocuri o natură ori prea sensibilă, ori prea complicată prin răceli fundamentale. După cum nimic din jovialitatea balzaciană ori din solaritatea unui Goethe; nimic burghez ca la Schiller, de asemenea. Că Eminescu nu se afla în armonie cu sferele, mi se pare evident; că ignora în mod liber convențiile burgheze, mi se pare salutar; că nu avea extrovertirea unei naturi fericite, căutînd prietenii volubile (Caragiale, Creangă) e o consecință logică; mai interesant ar fi de știut ce punea el în locul acelor « paradise artificiale », ce îl distanțează de atitudinea în fond histerică a geniului byronian, de pildă?

Scenariul existenței eminesciene are, în reducțiile sale, interesante similitudini cu scenariile inițiatice, așa cum ni le transmit etnologii din cele patru zone cardinale: retragerea în izolare, ascunderea, în a cărei durată se produce climaxul misteric; o formă de manifestare în planul contretului a acestei etape este mortificarea, ignorarea trupului și a necesităților sale curente; revenirea la grup, etapă în care scenariile variază de la zonă la zonă și de la cultură la cultură; o a treia etapă, cvasiunanim acceptată, e cea a epuizării și somnului. Ritmurile inițierii duc la o dereglare a întregului sistem, care încearcă să se recupereze prin acest procedeu curativ. N. Petrașcu realizează involuntar cîteva rînduri inefabile într-o narație reporterească a unei întîlniri cu poetul: « . . . văzînd perdelele camerei lui lăsate, am privit prin o mică deschizătură dintre ele. Eminescu dormea pe o canapea îngustă de mușama neagră, cu bustul gol. Era o zi caldă. Bustul alb și frumos, cu umerii largi, cu mușchii bine dezvoltați, părea al unui atlet. L-am privit puțin și pe urmă ne-am retras . . . » Era după 1883, iar somnul poetului devenise din curativ — thanatic; călătoriile sale nocturne îl purtaseră pînă la urmă în zone interzise.

Între ascundere și somn, Eminescu nu ne lasă altă imagine despre sine decît această tulburătoare secvență de marmură doborîtă. Statuile poeziei sale sînt proiecțiile unui eu catatonic, împietrit de stări excesive. Dar aici e o ascundere, alta, ca și în dilema lui Platon. Statuile Greciei erau violent colorate, acea lume își construia idealurile înconjurată de armonii barbare, albeața pe care s-au edificat șase secole de cultură e o minciună a timpului.

falsa vînătoare (d). Fost-a oare Eminescu un geniu național, precum Goethe, Shakespeare, Hugo? Greu de spus. Așa cum e greu de stabilit definiția unui geniu ce își exprimă nația, confirmîndu-i tăriile în fața lumii. Care ar fi geniul național al rușilor — Tolstoi, Dostoievski, Cehov — ori Pușkin? Sau poate există locuri ce nu au cunoscut această unică sinteză între aspirațiile colective și conjunctura astrelor asupra nașterii unui individ?

Oricum ar fi, Eminescu este geniul pe care acest loc și l-a ales, printr-o inefabilă opțiune, spre a ne reprezenta în fața absolutului. Acesta e un dat ce nu poate fi combătut cu argumente și care nici de susținere nu are nevoie. Este asemenea geografiei noastre și psihologiei noastre și se definește prin ele — limpezindu-le totodată caracterul. Tot ce putem face, sub această incidență axiomatică, e să subliniem nuanțele.

Eminescu nu are operă — în înțelesul etimologic, al *edificării* — arhitectura geniului său nu e armonioasă și solară, ci labirintică și subterană. Pentru noi însă, dualitatea sa fundamentală îl așează pe poet între spiritele celeste, iar partea constituită a textului său satisface reveria noastră diurnă, stabilindu-ne echilibrul între un pragmatism neexcesiv dar tenace și o cumpănită sete de ideal. Fixat ca imagine indestructibilă prin acea fotografie a aspirațiilor primei tinereți, absorbit la nivelul psihismului colectiv prin zona antumelor, Eminescu nu e falsificat în subconștientul nostru, ci doar incomplet asimilat. E firesc, de altfel; orice organizare vie tinde către echilibru, refuzînd excesele.

Privită ca firească tendință de recuperare a unui hiatus cultural explicabil istoric, activitatea năucitoare a lui Eminescu e acceptată în interesul colectivității; înțeleasă ca bulimie a unei naturi solitare, ieșite din normă, ea agită spiritele și nemulțumește prin aparenta lipsă de finalitate. Gazetăria, imensă cantitativ, e ignorată în general, rămînînd la dispoziția specialiștilor. Slavici ne-a obișnuit cu ideea unui laborator al limbii literare, unde, alături de cei doi (poetul și povestitorul), mai participa și Caragiale. Călinescu vede în ea o continuare a obsesiilor operei poetice. Ca de obicei, intuițiile criticului ating adevărul; gazetăria caută să exorcizeze marile obsesii ale activității nocturne, punîndu-le în ecuația concretului social și a gramaticii.

Funcția formativă a naturii în lirica eminesciană e binecunoscută. Ea apare ca înnăscută, dar conține și datele unei geografii *aparent* precise. În acest sens, peisajul locului natal nedumerește. E o zonă de accidente geografice minimale — iaz, pîlc de arbori, colină — singura imensitate a locului fiind cîmpia — a cărei platitudine absentează la Eminescu. Desigur, poetul a cutreierat enorm, mai ales în evadările copilăriei și tinereții studioase. Ceea ce reținem e valoarea simbolică a acestei situații.

După cum apare ca semnificativă publicarea în anul centenarului a unui volum compact asupra originilor și apartenenței etnice a scriitorului nostru național. Nu discut necesitatea unei atare lucrări, mă uimesc doar în fața unui destin excesiv, neperceput de regulă ca atare.

Într-un joc abuziv, poate, al termenilor, Eminescu e nimeni și e de nicăieri. Spiritul său impersonal a ales acest loc pentru a-l copleși cu energiile sale.

l.d.b. și falsa vînătoare. Primul contact cu ilustrațiile risipite de Lucia Demetriade Bălăcescu pe un exemplar din *Poeziile* marelui bard a însemnat pentru mine o inconfortabilă revelație. Pe de o parte senzația *adecvării* era absolută; pe de alta, inexplicabilă. Dezinvoltura fals-infantilă, jocul comentariului pe textul gata intrat în eternitate (așa cum copiii simt irepresibila dorință de a marca paginile sacre cu scriitura lor voluntar-haotică), umorul, abia reprimat pe alocuri, alteori mergînd pînă la caricatură — totul contrazicea imaginea altieră, rece și pretențioasă cu care vizualitatea eminesciană și vizualismul eminescologilor ne-au obișnuit. Nimeni nu e scutit de prejudecăți la nivelul instinctiv al percepției și grila de lectură a posterității, întărind pe cea oferită de însuși poetul, făcea aparent imposibilă o atare revelație. Și totuși ea se poate verifica.

Vizionarismul eminescian, categoric în sensurile sale majore, e subminat totuși de ambiguitate. Dacă punem lectura sub semnul căutării ataraxiei, vom vedea că vitalitatea tulburată a poetului luptă cu seninătatea pesimistă. Dacă izolăm virtuozitățile de limbaj, plastica verbului, vom constata și aici oscilația între sonoritățile masive, sepulcrale și un anume răsfăț diminutival. Se pot extrage pasaje din gigantice construcții, în care limba e torturată ca în textele lui Caragiale. Un Mitică genial pare să stea uneori la masa de lucru, privind peste umărul poetului: « Frumoasă și jună, oh, dragă-mi mai ești ! », « Pedeapsa ce meriți, columbă a mea, / O gură-i. — Oh, dă-mi-o — mi-ai dat-o — așa ! », « Ah ! cît ești tu de mîndră și frumoasă / Cînd rîzi, cînd plîngi, cînd mă săruți, cînd — ah ! », « Și te iubesc, și te sărut, te-ador / Amorul meu, nespusul meu amor ! », « Tu surîzi cu neîncrezare . . . / Cît de rea ești tu, copilă ! » etc.

Între aceste extreme, ale viziunii și limbajului, se așează un context istoric precis determinabil. Lirica anului 1871, dar mai ales poeziile de sfîrșit (1883), părăsesc natura grandioasă pentru un intimism care ar putea fi romantic, dacă nu ar introduce elemente ale liricii simboliste (universul citadin, oboseala, o anume tipică melancolie exsanguă). Orașul apare în poezia eminesciană cu atributele simbolismului și romanța — modalitate de exprimare tipică acestui curent fals frivol, dezabuzat, indiferent la pudorile metaforismului în mărturisirea stărilor de suferință, ca și la ambiția marilor construcții abstracte — cîștigă teren deopotrivă în preocupările poetului și în audiența unui public gata pregătit. Mentalitatea burgheză, a omului pentru care natura e parcul și orizontul e strada, pentru care noaptea e o primejdie fizică, nu una inițiatică, apare cu surprinzătoare exactitate în textele acestui demiurg trăitor în zonele abisale. Preocuparea pentru folclorul urban, pentru « cîntecele de lume », a fost de altfel observată și studiată în cadrul operei eminesciene. Edgar Papu descrie cu mult mai bine și mai precis această restrîngere a poetului către ceea ce el numește zona zero a unui univers complex, surprins în toate articulațiile sale. Potrivit distinsului critic, Eminescu atinge o totală izolare de marile teme și conexiuni abia în zona organicului sub-uman, în veritabile hai-ku-uri de descripțiune zoologică. Constatarea privește detaliul exultatoriu, ansamblul rămîne unul de scurt-circuitare a tragicului.

Indiferent de măștile sale, Eminescu nu cunoaște în sensul plenar terestritatea. *Hybris*-ul e prea puternic și introduce imediat o sațietate și o nostalgie a dezmărginirii. Ceea ce rămîne incontestabil e permanenta alergare a acestui spirit, în spații vaste dar și în imediat, ascunderea de sine dar și de alții, masca și teatrul destinate suportării unei poveri inumane. Pînă la urmă poetul recurge, cu unelte magistrale, la terapeutica jocului. *Privesc orașul furnicar:* « O fată trece c-un profil / Rotund și dulce de copil, / Un cîne fuge speriet, / Șuier-un lotru de băiet, / Într-o răspîntie uzată / Și-ntinde-un orb mîna uscată. / Hamalul trece încărcat, / Și orologiile bat — / Dar nimeni nu le mai ascultă / De vorbă multă, lume multă ».

E în aceste versuri o surprinzătoare alegrețe modernă, depășind romantismul și explicînd adecvarea Luciei Dem. Bălăcescu la psihismul eminescian. Citiitoare impenitentă, desigur, dar, înainte de orice, sensibilitate mediumnică, devorînd sensurile ascunse, artista marchează cu dezinvoltură tocmai acea zonă a *ambiguității* eminesciene, atît de greu asimilabilă înțelegerii noastre statice asupra geniului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Th. V. Ștefanelli — *Amintiri despre Eminescu*, Junimea, 1983.
Ioan Slavici — *Amintiri*, Minerva, 1983.
Corneliu Gheorghian — *Eminescu și pictorul Bucevschi*, Cernăuți. 1939.
I. Tohăneanu — *Un laitmotiv eminescian: marmura*, în *Eminescu — Creangă*, Studii, Timișoara, 1965.
Mario Praz — *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle. Le romantisme noir*, Denoël, 1977.
Edgar Papu — *La poésie de Mihai Eminescu*, traduction par Claude Dignoire, Editura științifică și enciclopedică.
Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Cartea Românească, 1982.
Ioana Em. Petrescu — *Eminescu, Modele cosmologice și viziune poetică*, Minerva, 1978.
Mircea Eliade — *Initiation*, comunicare la conferința Asociației internaționale de istoria religiilor — Strasbourg, Leiden, 1965.
M. Eliade — *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, 1959.
George Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura « Cultura Națională », 1935.
Platon — *Opere*, vol. I, IV, V, Editura Științifică și enciclopedică, 1975, 1983, 1986.
Aristotel — *Poetica*, Editura Academiei R.P.R., 1965.
N. Petrașcu — *Icoane de lumină*, Editura Casa Școalelor f.a.

https://biblioteca-digitala.ro

«împărat și proletar» în viziunea lui steinlen

gheorghe vida

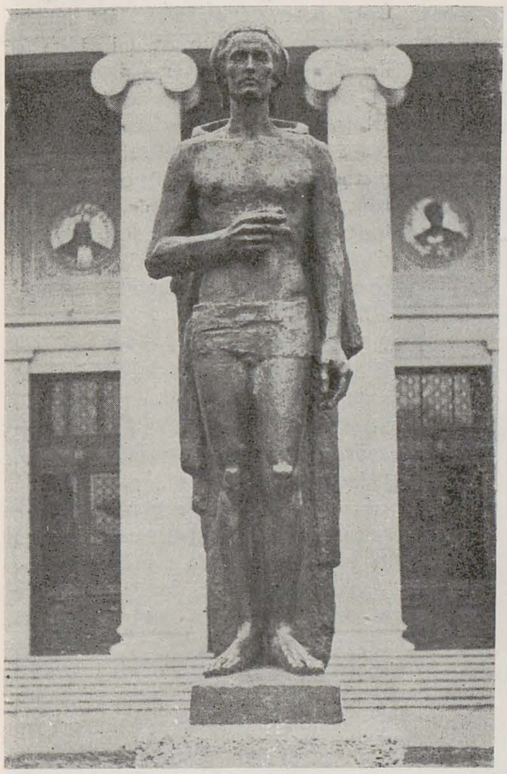
Sînt cunoscute împrejurările realizării celor patru litografii ilustrînd momente ale poemului eminescian «Împărat și proletar», datorate lui Alexandre Théophile Steinlen (1859-1923), acest «imagier» de excepție, născut la Lausanne, care și-a dobîndit notorietatea în Franța ca ilustrator și desenator de presă de mare popularitate, în cea mai bună tradiție a lui Daumier și Toulouse Lautrec.
Aceste împrejurări au fost, cu acribie și eleganță, pe deplin luminate de studiile lui Barbu Brezianu (*S.C.I.A.*, 1956, *Luceafărul*, 1969). Le reamintim în esență: Steinlen a luat contact cu poezia lui Eminescu prin intermediul traducerilor ziaristului Adolphe Clarnet, apropiat cercurilor socialiste și expulzat din România în anul 1898. Artistul, care era și el atașat idealurilor socialiste (așa se explică, printre altele, faptul că s-a oprit asupra versurilor incendiare din «Împărat și proletar»), execută cele patru litografii în perioada 1908-9, urmînd a fi incluse într-un ciclu mai vast, prefațat de Anatole France, proiect nerealizat din păcate. În amintirile sale despre Dimitrie Anghel (*Mitif, poetul florilor*, 1929), Clarnet vorbește de traducerile sale din poeziile lui Eminescu, între care «Împărat și proletar», «pentru care Steinlen făcuse cîteva litografii patetice».
Exemplarele, aflate la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R., au fost inițial chiar în posesia lui Clarnet, întrucît două din ele poartă transcrise de către el versurile propuse spre echivalare lui Steinlen. Lucrările sînt «épreuve d'essai», din tirajul de probă deci, efectuat de Steinlen și dăruit probabil prietenului său Adolphe Clarnet. În continuare vom încerca o sumară analiză a celor patru imagini, readucerea lor în memorie, fiind, credem, binevenită, acum cu prilejul centenarului Eminescu, ele aparținînd (deocamdată) celui mai important artist străin, care s-a aplecat asupra lui Eminescu, încercînd operația dificilă a transcrierii lui în imagine.
Episoadele pe care le-a ales Steinlen din textul eminescian sînt: scena tavernei; scena cu trecerea Cesarului pe cheiurile Senei; scena luptelor pe baricade; viziunea Cesarului. Trebuie să precizăm de la bun început că aceste litografii nu pot fi considerate printre cele mai izbutite creații ale lui Steinlen. Ele sînt de o valoare inegală, cu elemente disonante care întrerup coerența stilistică și de viziune a desfășurării suitei ideatice a poemului, vădindu-se caracterul lor de încercare, oarecum improvizat, ca un fel de exerciții pentru o abordare sistematică, cu mijloace plastice polifonice, a textului. Totuși, cele patru secvențe, decupate din fragmentele de text cele mai ferm situate în orizontul vizualității, au în interpretarea lui Steinlen sensuri vizionare, atît de specifice lui Eminescu, ca și o anume pregnanță simbolică de netăgăduit.
Faimoasa scenă a tavernei are în centru figura agitatorului, cu brațele larg desfăcute, a cărui iconografie, descinsă din scenele biblice va avea o atît de largă audiență în arta rusă sau central-europeană de la începutul secolului, axată pe aceleași teme, nelipsite de accente mesianice. Repetarea obsesivă a unor fizionomii de o brutalitate expresivă ce înconjoară personajul central potențează dramatismul intrinsec al scenei.
O a doua imagine, ilustrînd versurile «Pe malurile Senei, în faeton de gală / Cesarul trece palid, în gînduri adîncit; / Al undelor greu vuet, vuirea în granit / A sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înșeală; / Poporul loc îi face, tăcut și umilit», aduce în prim-plan masa de «oropsiți ai vieții», care privesc amenințător spre caleașca, abia sugerată pe fundalul unor fațade de magnifice clădiri. Tensiunea antitetică, mereu prezentă în versurile eminesciene, este subliniată prin zonele de umbră dominatoare și deschiderile spre lumină, inteligent dozate.
Luptele pe baricade, incendiul Parisului din timpul Comunei, sînt evocate de Steinlen în cea de-a treia litografie, poate cea mai puțin împlinită, cu evidente stîngăcii în creionarea figurilor luptătorilor pe baricade. Ea citează evident pe Delacroix, sau unele foi volante din timpul Comunei. De altfel, Steinlen are o litografie asemănătoare («Vive la Comune!»), mult mai sintetică însă, și mai elaborată.
Ultima litografie, corespunzînd versurilor: «Uimit privea Cesarul la umbra cea din nouri, / Prin creți ai cărei stele lin tremurînd transpar / I se deschide-n minte tot sensul din tablouri / A vieții sclipitoare... A popoarelor ecouri / Par glasuri ce îmbracă o lume de amar», este, după părerea noastră, cea mai adecvată. Simbolismul acuzat al lui Steinlen (care poate fi apropiat de cel al lui Kubin în acest caz) are o reală grandoare în sugerarea vîrtejurilor istoriei, prin colcăirea inextricabilă a trupurilor contemplate de Cesar — apariție demonică, desprinsă parcă din bolgiile Infernului. Nu putem decît să regretăm încă o dată că întregul proiect inițiat de Steinlen și incitat de traducerile lui Clarnet nu s-a realizat totuși, căci aceste fragmente, cu toată scăderile lor, au, prin suflul lor vizionar, calitatea de a deschide noi drumuri în această adevărată «hermeneutică» pe care o constituie echivalențele plastice ale poeziei eminesciene.

https://biblioteca-digitala.ro

«luceafărul» în conștiința artiștilor plastici

petre popescu-gogan

GHEORGHE D. ANGHEL
2—3. TEODOR GRAUR



1. Închipuindu-ne într-un muzeu imaginar, unde ar fi expuse toate lucrările artiștilor plastici inspirate într-o sută de ani din « Luceafărul » eminescian, am avea o demonstrație pe viu a ceea ce a rezultat, pe de o parte, *datorită lecturii* și « *narării* » plastice a poemului, pe de alta, *datorită structurii* profunde și interpretării lectorului artist. Catalogul artiștilor plastici care s-au apropiat de opera lui Eminescu este relativ cuprinzător. Selectiv, el cuprinde nume ca: Anghel, Bălașa, Bordenache, Borgo-Prund, Boușcă, Brădean, Geta Brătescu, Ciucurencu, Maria Constantin, Demetriade-Bălăcescu, Dobrian, Mircea Dumitrescu, Grigore Vasile, Han, Henția, Iliescu-Călinești, Irimescu, Jalea, Kiriakoff-Suruceanu, Labin, Luchian, Macovei, Manole-Adoc, Maria Manolescu, Medrea, Murariu, Ary Murnu și I. Lucian Murnu, Niculiu, Olinescu, Paciurea, Petrașcu, Petrescu-Tipărescu, Pintea, I. Gr. Popovici, Ressu, Smigelschi, Steinlen, Steriadi, Teișanu, Truică, Vergulescu, Vieru, Vlasiu, Vrabie, Vulcănescu. Artiștii vin din toate generațiile și acoperă toate genurile și tehnicile. Majoritatea lor au coborît pe Hyperion în iatacul fetei de împărat, au reținut nereușita emancipării prin dragoste a « muritorului de rînd », la condiția de « nemuritor ». Departele metafizic, de fapt esențialul poemului, nu a fost sesizat de această majoritate. E drept că pînă și un Vianu văzuse în « Luceafărul » un poem de dragoste, dar unilateralitatea interpretării fusese deja observată la data apariției studiului esteticianului român (1930). Mărturie stă *Luceafărul* lui Paciurea (1920-1927). Lecția « Luceafărului » eminescian este aceea a neacceptării « cercului strîmt », a distanțării lucide — legată de melancolia eminesciană ca distanțare și examinare a lumii. Perspectiva atitudinii cosmice a « Luceafărului » e o perspectivă fertilă pentru artiștii plastici. În 1908, Ary Murnu dădea o « nocturnă » cu prințesa și cu Hyperion în fața primului sărut, iar Camil Ressu îl imita, după 31 de ani. Mina Byk-Wepper (1923) și Maria Manolescu (1939) în gravură, Alexandru Ciucurencu în pictură (1944), Lucia Demetriade-Bălăcescu (1945) și Ligia Macovei (1964) în desen, au creat lucrări antologice, dar aducînd cosmicul pe pămînt, pentru o dragoste pămînteană. Mențiuni speciale impun *ciclurile* pe tema *Luceafărului*, create de Mișu Teișanu (1923), în 22 cromolitografii, de Eugen Ștefan Boușcă (1938), 10 guașe, Vasile Pintea (1972, 1983), 25 de « tușuri », și cel al lui Marcel Olinescu (1982), 12 linogravuri. Luate în sine, toate aceste lucrări sînt creații de prestigiu, dar toate povestesc basmul « Luceafărului ». Așadar, nici în cicluri întregi nu s-a ieșit din « cercul strîmt ». Din catalogul artiștilor plastici eminescieni — folosim termenul de « eminescian » cu sensul dat de profesorul Edgar Papu, respectiv, pentru « aceia care smulg în mod acut personal tot ce au mai valoros în ei înșiși, așa cum a făcut Eminescu » — din catalogul acestora, se desprinde o pleiadă străpungînd atmosfera terestră și aspirînd la « Altitudinea Eminescu ». Citām în această pleiadă pe: Paciurea, Borgo-Prund, Anghel, Medrea, Vlasiu, Iliescu-Călinești (sculptură), pe Dobrian ca gravor, pe Geta Brătescu și pe Traian Brădean ca graficieni și pe Sabin Bălașa, pictor.

2. Paciurea este eminescian prin creație, pentru că este prin excelență eminescian, ca destin. Spirite congenere, aparținînd aceluiași fenomen originar, răscolitori, intoleranți față de conștiința precară, ei și-au urmat steaua lor. E vorba de creația cea mai înaltă, de creația izvorînd din universalitate și exprimîndu-se în universalitate. Viața ca vis la Eminescu, viața ca vis la Paciurea, femeia-himeră la Eminescu, femeia-himeră la Paciurea, Luceafărul-himeră la Eminescu, Luceafărul-himeră la Paciurea, himera ca « geniu al văzduhului » la Eminescu, « Himera văzduhului » la Paciurea, în sfîrșit — « Universul cel himeric » la Eminescu, « ciclul Himerelor » la Paciurea. Departele, deci. La Paciurea, totul se află în odiseea *Monumentului Eminescu*, într-un monument al *Poeziei* lui Eminescu. Paciurea a trăit efectiv pentru un echivalent plastic de geniu al creației de geniu a poetului. Paciurea a fost obsedat pînă la chin de simbolul plastic ultim al simbolului ultim al creației eminesciene — Hyperion. În 1909 dădea un « lut » gigantic și pentru că nu l-a satisfăcut, l-a demolat. Drept materie alegorică folosise ființa umană. Într-o *Machetă pentru Monumentul Eminescu*, nou apărută — un stadiu intermediar între cel din 1909 și cel din 1924 — alegoria ia altă înfățișare, « omul de pe uliță » e o amintire, nudurile feminine încep să devină siluete umane cu capete in-umane. E perioada anilor 1917-1920, în care creează nuduri-himere în diferite ipostaze, totul trecînd prin nudurile de pe *Monumentul Eminescu*. În anii 1919-1924, alături de trepied instalează șevaletul și creează ciclul desenelor în cărbune și cel al acuarelelor reprezentînd himere, ciclu tot atît de valoros ca și cel al himerelor în lut și bronz. În 1924 trimitea la Bienala de la Veneția un « gips » gigantic, *Monumentul Eminescu*. « Un bloc de piatră era monumentul (așa părea gipsul, PPG), — scrie cronicarul. Din el se degaja chipul lui Eminescu, *înconjurat de himere*. Măreț ca un sfinx era acest monument! Fatalitatea sau voința himerelor i-au jucat încă o dată un episod tragic ». Pe drum, la ducere, gigantul s-a sfărîmat. După versiunea din 1909, avem o fotografie, după cea din 1924 avem o suită de schițe. Schițele de la Muzeul de Artă al R.S.R. ni-l arată ca pe o alcătuire de simboluri, dominată de *Luceafărul-himeră*. Privită de la bază spre vîrf, alcătuirea are ca prim element, jos, pe treptele monumentului, *Înțeleptul, filosoful antic*, iar ca ultim element, pe coronamentul superior al registrului, *Satirul*. La centru, dominant, e *Luceafărul-himeră, Poezia cosmică* în genere. Pe laturi, care nu se văd, sînt desigur, nu așa cum ne-am aștepta, *Himera Pămîntului* și *Himera Apei*, ci patrupede fantastice — una cu capul unui Cătălin, cealaltă cu capul unei Cătăline — incompatibilitățile. Accidentul din timpul transportului spre Veneția l-a lipsit pe Paciurea de capodopera sa și arta monumentală românească de *Monumentul Eminescu*. Artistul a re-creat, ca operă separată, *Himera Văzduhului*, expusă în 1927. Și ca să nu fie nici un dubiu asupra semnificației, versiunea 1927, în gips patinat, purta stea în frunte. *Himera Văzduhului* este deci *Himera-Luceafăr* coborîtă de pe soclul *Monumentului Eminescu*. Ciclul Himerelor se constituie în întregime în « universul cel himeric » eminescian. Opera lui Paciurea, izvorînd din dialogul artistului cu Eminescu, este cea mai înaltă creație plastică în ascensiunea artiștilor spre « Altitudinea Eminescu ».

3. Borgo-Prund — pe numele lui din Prundul Bîrgăului, Arnold Cencinschi — a lăsat un proiect pentru *Luceafărul*. O viziune cu totul originală — o proiecție spre origini a operei eminesciene. Pentru panoul central e proiectat un Hyperion însoțit, nu cum ne-am aștepta, de o preafrumoasă fată, ci de o « oaie bîrsană », implorînd principiul creator să coboare; invocația o rostește

https://biblioteca-digitala.ro

deci spațiul mioritic întreg. Pe un al doilea panou, Hyperion e însoțit de regele animalelor, de un splendid leu, însemnul puterii suverane — proiectul era schițat de Borgo—Prund în anii 1940—1944. În sfîrșit, în al treilea panou, apare Hyperion, însoțit, în zborul său în cer, de o pasăre măiastră uriașă. Proiectul vizează participarea cosmosului la o nuntă mioritică. Artistul trecuse prin școala lui Paciurea, dar și prin cea a lui Medrea.

4. G.D. Anghel, ca și Paciurea, aparține familiei eroilor tragici, spiritelor de tip eminescian, dar în timp ce Paciurea portretiza opera proiectînd-o în spirit, Anghel portretiza mai întîi pe creator: *Din viața unui geniu* și *Moartea poetului* — ambele purtînd data 1938. El va readuce astfel în arta plastică tema martiriului eroului, a supliciului, tema morții violente ca o condiție a desăvîrșirii operei. Și Anghel va portretiza opera eminesciană prin *Luceafărul* (din fața Ateneului, 1965), dar dominanta la el rămîne portretul eroului. Anghel a scrutat toată viața sufletul artistului — fie el plastician, precum Andreescu, Luchian, Pallady, ori muzician precum Enescu, poeți ca Baudelaire, Eminescu. Cercetînd sufletul hiper-eonilor, a căutat condiția geniului și a obținut argumentul decisiv, cum că jertfa e condiția creației. Începea cu tripticul *Din viața unui geniu*. Panoul din stînga ne prezintă eroul zidindu-și cu « ochii închiși », sub supravegherea « îngerului destin », opera și eșafodul totodată. Erou mioritic. În panoul central e deja « țintuit », cele două personaje, bărbat și femeie, care îl înconjoară și care se privesc « ochi în ochi », sever, necruțător, arătîndu-se unul pe altul cu degetul, par să spună: « nu poți înălța scară la cer dacă nu te zidești în ea de viu ! ». În ultimul panou, două mume înclinîndu-se în fața crucificatului. O primă decodificare a Tripticului *Din viața unui geniu*. În ce privește *Moartea poetului* e vorba despre un fel de *Pietà*. În fața Ateneului Român, *Eminescu* lui Anghel e lamura celor doi: *Anghel—Eminescu*.

5. Medrea a creat o apoteoză a « Luceafărului » în pictură (*Apoteoza lui Eminescu*, u/p, 150×123 cm.) — « uleiul » fiind de fapt un mare desen colorat. Ceremonialul are loc într-un răsărit de soare și la el participă cerul și pămîntul, cu « îngeri și demoni », cu ciute și cu păuni, fete și zburători, — circa o sută de personaje. În centru — Astrul, Eminescu-Luceafărul. *Apoteoza* e deopotrivă a omului și a operei.

6. Ion Vlasiu s-a oprit asupra lui *Hyperion* din finalul poemului eminescian — cel « nemuritor și rece », luciferic, față în față cu conștiința morală precară a « cercului strîmt ». Vlasiu a conceput lucrarea la dimensiuni monumentale. La Muzeul de Artă al R.S.R. se află un bronz reprezentînd doar bustul Luceafărului, un bust monumental. În atelierul artistului se află macheta întregului care ni-l arată pe Hyperion privind în adîncuri. « Această răsturnare a interpretării sculpturale a marelui demiurg — scria Dan Grigorescu cu douăzeci de ani în urmă — mi se pare plină de înțelesuri; prin simpla înclinare a frunții poetului, ea îl așează pe *Lucifer* în înalturile la care are dreptul pe deplin ». Ca de la înălțimea unui alt eon, « rece »-le lui Vlasiu traduce melancolia poetului, distanțarea lui lucidă de « cercul strîmt », scrutarea universului. *Luceafărul* lui Ion Vlasiu este una din cele mai elaborate opere din această categorie.

7. Gheorghe Iliescu-Călinești s-a născut în vecinătatea munților și putea da *Luceafărului* său în lemn de stejar dimensiuni colosale, dar lucrarea lui nu are decît un metru și nouăzeci de centimetri și dă impresia de masiv, de greu, de așezat odată pentru totdeauna. Cele trei registre perfect distincte ne scot însă din basmul *Luceafărului*. Hyperion a putut cunoaște condiția umană de după cădere, pentru că registrul inferior ni-l arată cu « picioarele pe pămînt »; coborîtor din neam de zei, nemuritor, eroul și-a reluat locul, următorul registru prezentîndu-ne Cerul cu Hyperion tronînd. Registrul superior e dat de o stea, iar sub ea — sfera, *unitatea primordială*, îngemănarea.

8. Sabin Bălașa caută, ca și Paciurea, simbolul plastic al creației eminesciene în universul îndepărtat, în macrocosmos, însă, în timp ce lumea sculptorului îl trimitea pe artist în « universul cel himeric », lumea pictorului contemporan nouă îl trimite pe artist într-un univers eteric. *Tripticul* din « sala pașilor pierduți » a Universității ieșene este o trilogie murală cu semnificații profund eminesciene. Panoul din stînga trimite la *Scrisoarea I*, la *geneză* deci, sugerînd versurile: « De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii ». Panoul central reprezintă minunea lumii, omul în ipostaza sa cea mai înaltă, hiper-eonul, *Luceafărul*, principiul creator. Panoul din dreapta — Somnoroasele . ., semnifică armonia, poemul *Somnoroase păsărele* fiind, de fapt, poemul platonic al iubirii universale. « Realismul » lui Bălașa e liric, iar « suprarealismul » lui vizează departele lumilor eminesciene, arhitectura adîncurilor oceanice și pe cea a spațiilor intergalactice. Cîmpul picturilor e albastru — fie cer neîntrerupt și nepătat de nimic, fie ocean, încît nu mai știi care e adîncul și care e înaltul. Prin albastru, Sabin Bălașa contopește totul pentru a afla arhaitatea, departele, începutul.

9. *Făt-Frumos din lacrimă* al lui Brădean e rupt, ca și *Nunta Cosmică* a lui Bălașa, din *Nunta* Mioriței. Structural, și la unul și la celălalt e pusă în mișcare întreaga geologie. Judecata de valoare poate începe cu puterea de sugestie. Bălașa împarte murul pentru *Nunta Cosmică* în registre, precum zugravul pentru *Judecata de apoi;* Brădean preface planeta în cristale negre și suflă uraganic peste ele, pentru a-l trimite apoi pe Făt-Frumos să pună ordine în stele. În pictură, Brădean nu are nici un portret uman care să egaleze puterea de sugestie, emoția degajate de portretele *Faraonului Tlà*, *Archaeus*, *Moș Iosif*, *Sărmanul Dionis*, pe acea *Ea* din *Poveste indică*, o altă fascinantă Maitrey. O alchimie absolut personală a tușului face din creația lui un univers plastic de rang eminescian. În stăpînirea lui Brădean tușul capătă înfățișări misterioase, se comportă ca o galaxie în formare. În tehnica lui Brădean nu mai e vorba de o dinamică dată de desen. Un cer noros nu e un nor acoperind cerul, ci herghelii nenumărate de nori, cavalcade dezhămate intrînd unele într-altele, celui ce poate urmări stihiile dezlănțuite oferindu-i-se la fiecare clipire, miriade de priveliști inedite.

10. Geta Brătescu e un eminescian european. Ea vine pe o linie generică de după constituirea și despărțirea continentelor. Între Esop și Faust, în universul cărora a fost atrasă să mediteze și să deseneze, spiritul mediteranean i-a fost punte, mai rotund și mai profund decît cel indoeuropean. Faptul că artista a reținut de la Eminescu doar *Luceafărul* (tapiserie, 7,750 × 4,600) e semnificativ. Desenul e o mișcare spirituală. În viziunea Getei Brătescu, *Luceafărul* lui Eminescu nu mai e un Hyperion suind în cer însoțit de o măiastră; e pămîntul însuși, adus în stare infraroșie și geometrizată, proiectat în spațiu.

Drept încheiere, vom repeta constatarea noastră că numărul artiștilor plastici care s-au apropiat de opera eminesciană e relativ mare și creația lor constituie o realizare de prestigiu în tezaurul artei plastice românești.

DUMITRU PASIMA

DECEBAL SCRIBA

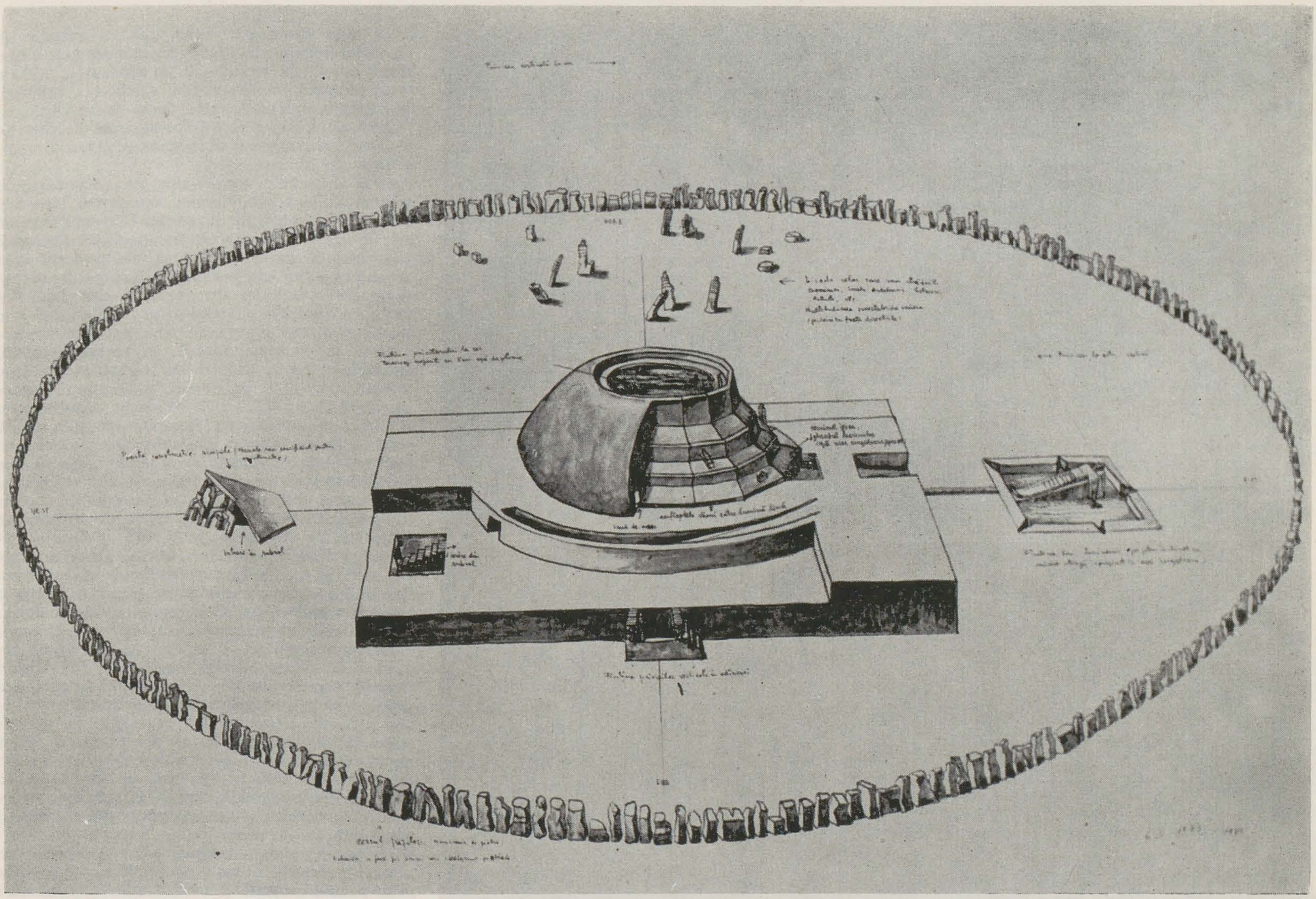
https://biblioteca-digitala.ro

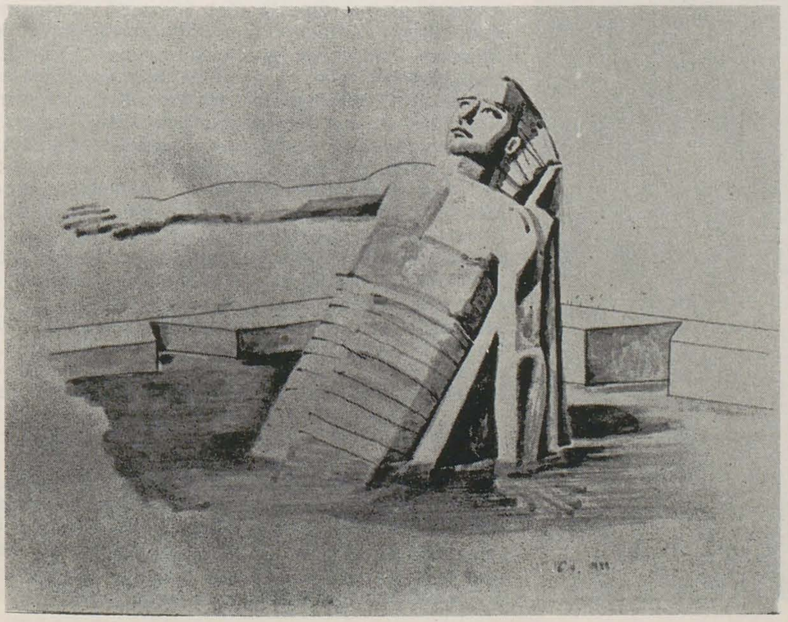
un monument pentru eminescu

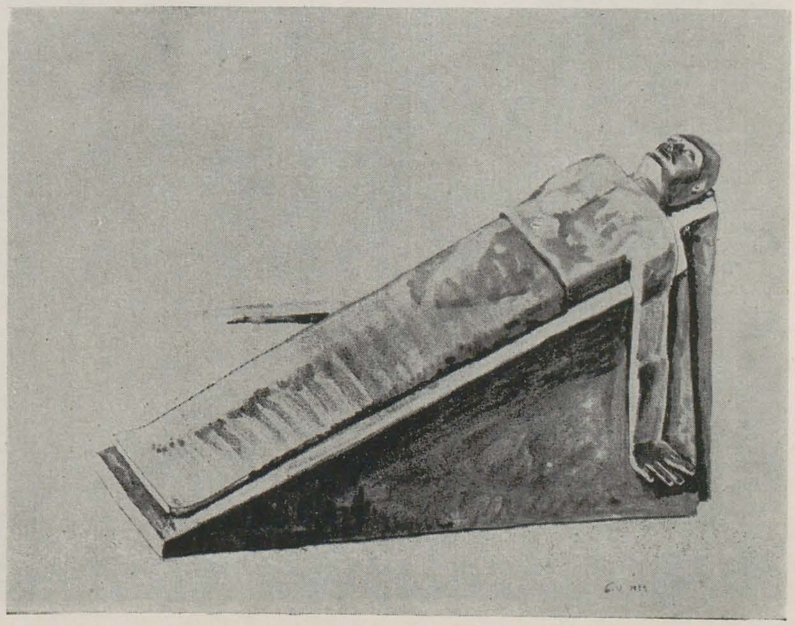
călin dan

Gîndirea *în* și *despre* cultură a lui **Viorel Grimalschi** se raportează la punctul fix al imaginii eminesciene. *Monumentul Eminescu* este o proiecție utopică a meditației artistului asupra spiritualității românești în general, dar și un posibil mod de a ne simți *priviți*, adică vizați de către această globalitate. Granița dintre realitate și ficțiune, dintre realizabil și fantazare e minimă, și tocmai acest minimalism utopic face farmecul proiectului semnat de Grimalschi. Sub aspectul unei reci inginerii culturale, artistul sintetizează lapidar imaginea unui Eminescu permanent, pentru că restituit la nivelul arhetipurilor, care sînt deopotrivă eterne și ale clipei. Raportarea la *semne* cunoscute (arhitectura megalitică, menhirul, piramida) nu se face prin tehnica citatului, ci cu firescul unei *continuități a limbajelor*.

Echivalarea inițiatică a lecturilor eminesciene presupune un parcurs obligatoriu: străbaterea *cercului păzitor*, intrarea prin *poarta construcției risipite*, *coborîrea în labirint*, *ascensiunea* către lumină pe o scară alcătuită din mumii ce privesc nadirul, construcția tumulară ce susține *privitorul la cer*, aflat într-o veșnică imersiune ce generează, către răsărit, un izvor care descinde către *fîntîna privirii oblice*. Aici se află *efigia eminesciană*, extrăgîndu-și vitalitatea dintr-o apă curgătoare și contemplînd cerul. Privirea verticală (imanența) și cea laterală (a cunoașterii prin căutare) se intersectează într-un punct ideal, închizînd parcursul. În nordul acestei cvadraturi spirituale, *livada celor care s-au străduit* fixează alte axe ale *privirii de aspirație zenitală*, într-o încercare de *panteon* al valorilor autohtone, de la Cantemir la Eliade, de la Xenopol la Brâncuși, de la Hașdeu la Enescu. Htonian și celest, uranian și neptunic își dau întîlnire în această construcție, unde văzutul și invizibilul, imanența obiectului și latența inefabilului stau sub semnul unui ochi tutelar.

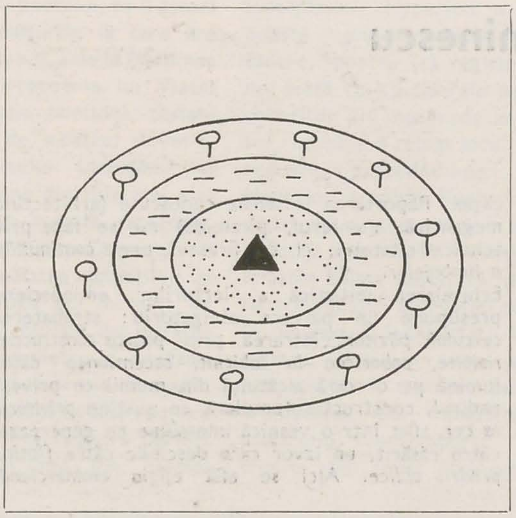


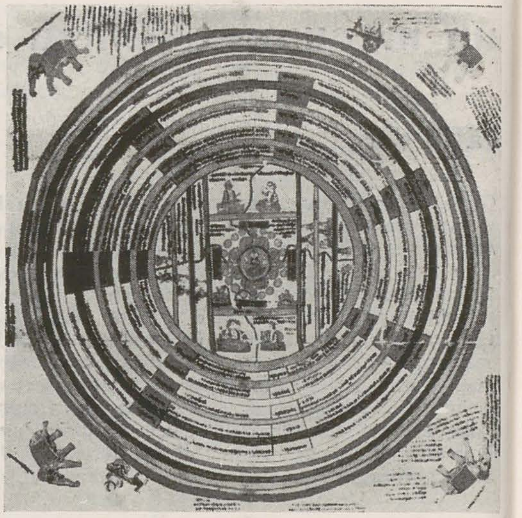




https://biblioteca-digitala.ro

mihai eminescu — scenografii imaginare



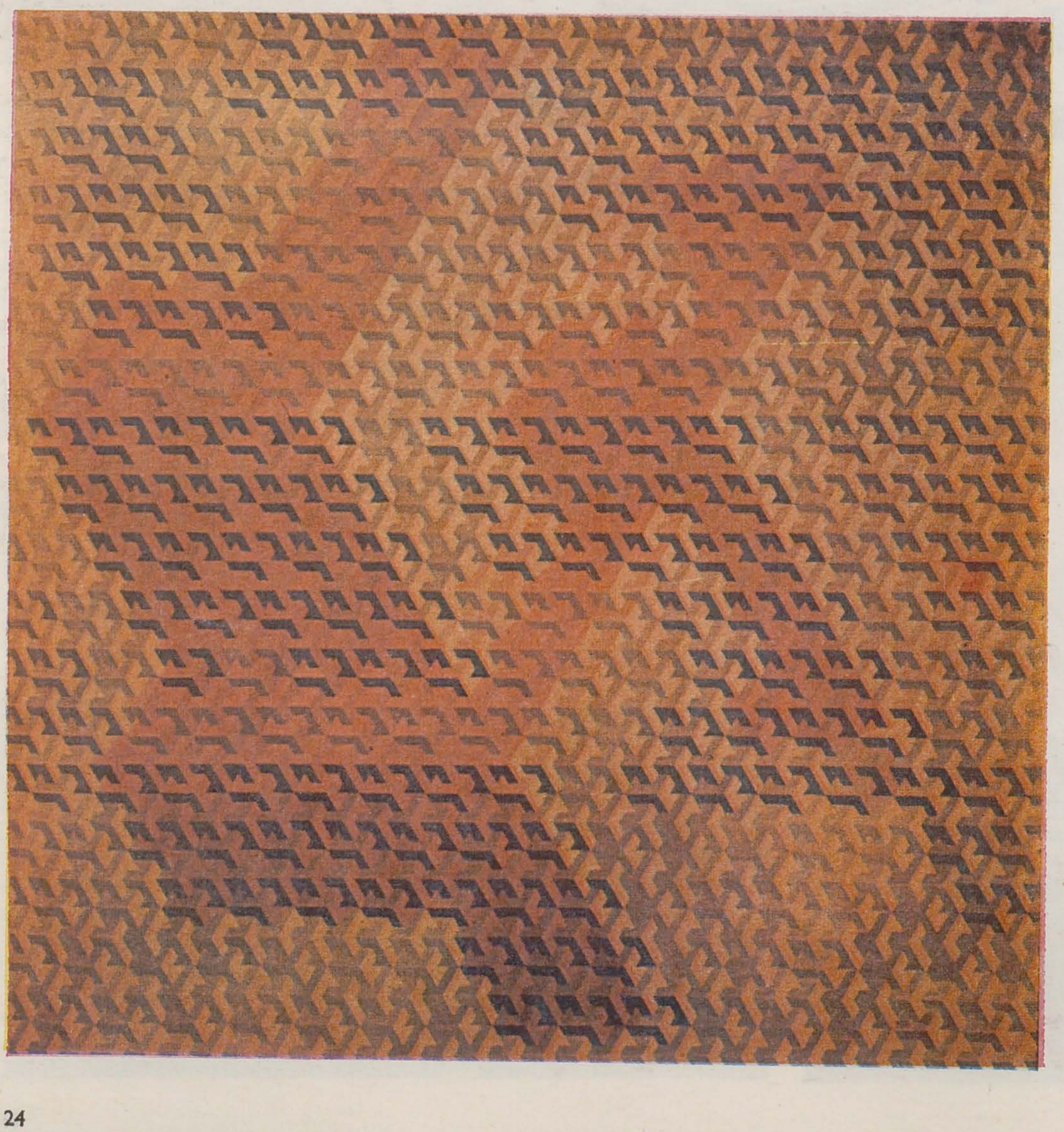


silvia chițimia

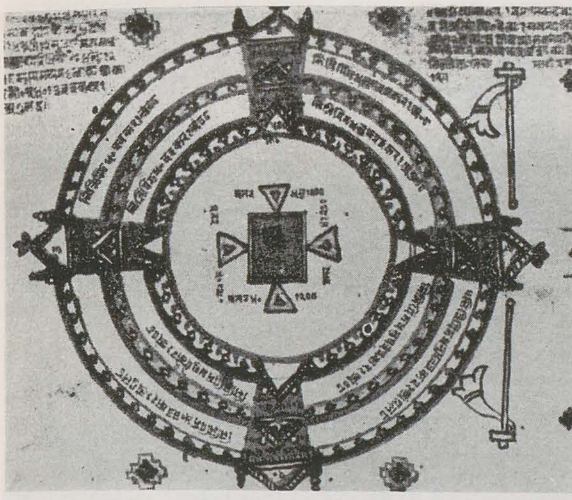
«Și te trezești fată c-o operă, care ți se pare că fuge dinaintea ochilor... c-ai privi-o cu binoclul întors... ș-ai vedé departe, departe, în fundul cugetării unui om, ceva straniu, ce pari a nu pricepe bine.»
M. Eminescu, *Archaeus*

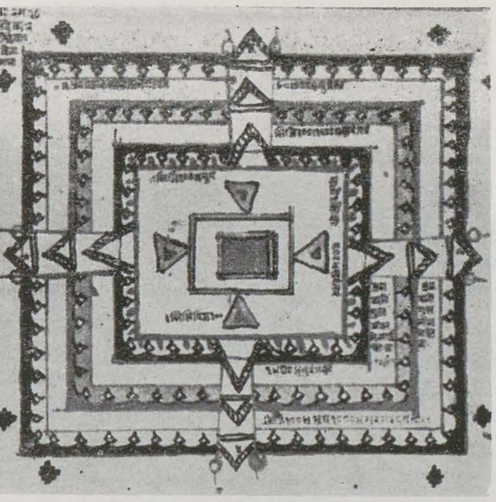
«Trebuie ca în primul rînd organul viziunii să devină analog și întru totul similar cu obiectul ce urmează a fi contemplat.»
Plotin, *Eneade*

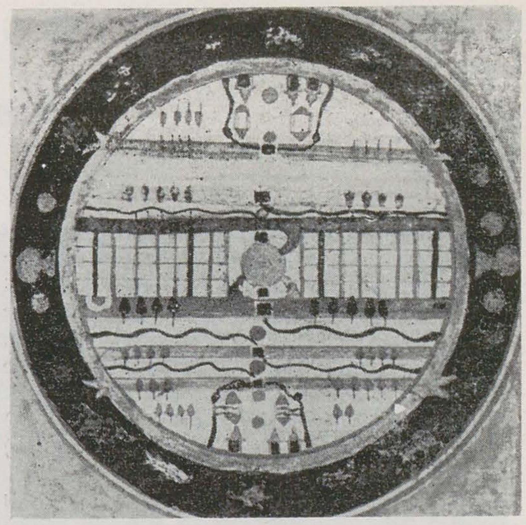
Comentînd scenografia textelor eminesciene, critica a remarcat nu o dată faptul că «poetul tindea să creeze un univers în semicerc» (G. Călinescu), că peisajele sînt de «natură sacră», sau că avem de-a face cu «geografii arhetipale» (Zoe Dumitrescu—Bușulenga).
Încercînd detalierea acestor linii de forță morfogenetice configurînd spațiul sacru, sau spațiul-matrice eminescian, am ajuns la opinia că dispunerea elementelor peisajului (munte, codru, rîu, insulă, castel) se organizează în conformitate cu o schemă imaginară, tradusă plastic prin diagrama unor cercuri concentrice. Elementele peisajului sînt înscrise și circumscrise unui centrum axial (copac, peșteră, castel, munte), reperînd aproape obsesiv privirea vizionară care plăsmuiește și imaginează. Locuțiuni adverbiale precum: *la mijloc*, *de jur împrejur*, metafore (*ochi* de pădure, *ochi* de codru) sau verbe (*a se roti*, *a înconjura*) subliniază frecvent acest proces de încercuire și centrare magică. Periplul prin cercurile concentrice ale peisajului începe adesea cu *luntrea* sau *barca* — imagini simbolice ale eului antrenat în primejdiile și extazele aventurilor spirituale. Caracteristice scenografiei eminesciene sînt: *adormirea pe ape*, apariția *deodată* a *luminii* echivalată frecvent cu trezirea sau imaginea *animei* (iubitei).
Iată, de pildă, un fragment din nuvela *Cezara*: «El (...) desprinse *barca* de țărm, se sui și *pluti* (...) și astfel — un grăunte plutitor pe aria nemărginită a apelor — *adormi adînc*. (...) *Deodată* văzu ca o *zare de senin* (...) El intră repede (...) Stînci uriești și cenușii erau *zidite de jur împrejur* (...) *și-n mijlocul lor* (...) o grădină de vale cu izvoare, *în mijloc* c-un lac și-n *mijlocul lacului o insulă* (...) S-apropie de *peștera* (...) pe această insulă».
Depistăm aceeași schemă și în arière-plan-ul simbolic din nuvela *Geniu pustiu*: «Privind în flăcări (...) viața mea toată mi se pare un fantastic vis (...) în limbile de flăcări vedeam pare-că arzînd toate cugetările mele (...) am adormit(...) M-am *trezit deodată* într-un codru verde (...) Rătăcii ce rătăcii prin pădure, pînă dedei de un *rîu* (...) *în mijlocul rîului o insulă încongiurată de ape*, cu păduri și grădini *din a căror mijloc* se ridica la ceruri o biserică».
Figura cercurilor concentrice se dovedește o schemă cheie a imaginarului, exprimînd ideea de totalitate, concentrare și esență. Diagrama este un *arhetip al totalității*, iar în perspectivă psihologică un *arhetip al sinelui*. C. G. Jung interpretează acest arhetip ca o expresie grafică a unei «logici figurale», reprezentînd un fel de *operator conceptual* ce însoțește procesele imaginative. Delimitînd un spațiu meditativ și reflexiv, schema poate fi interpretată ca un *topos oglindă*. În această ipostază, ea prilejuiește în centrul său complicate întîlniri virtuale — a eului cu sinele, a micro- și macrocosmosului etc. G.Tucci îi definește sugestiv rolul simbolic, denumind-o *psihocosmogramă* și în același timp emblemă tip a schemelor *imago mundi*.
Nu întîmplător, cadrul ei a servit numeroaselor reprezentări antice sau medievale ale universului începînd cu reprezentarea zodiacelor și a celor mai fanteziste hărți cosmice. Viziunea platoniciană (mitul lui Er, *Republica*, p. V, 616 a) descrie universul ca fiind alcătuit din «opt roți așezate unele într-altele» și rotindu-se în jurul unei lumini. Dar istoria cercurilor circumscrise unui centru unic este mult mai veche. Originea ei se află în India. *Mandala* este un concept ce aparține budismului, hinduismul preferîndu-i termenul complementar de *ciakra* sau *yantra*. Etimologic, cuvîntul sanscrit *mandala* desemnează «un cerc magic», «un disc» și prin derivație «district», «teritoriu». Conținutul său semantic este deosebit de bogat. El se mai referă la cerc în calitatea sa de receptacol, clasă sau categorie în interiorul căreia se stabilește un ansamblu de relații coerente. *Mandala* poate semnifica și o colecție de texte (*Rig Veda* este structurată în *mandale*), o entitate geografică sau dansul circular a lui Krishna.
Spre deosebire de *Mandala*, a cărei schemă de cercuri concentrice este decorată cu figuri sau chiar peisaje centrate (rezultînd adevărate tablouri pictate pe pînză, suluri de hîrtie sau mătase), în cazul *yantrei* figurile sînt înlocuite cu forme geometrice abstracte (cercuri, triunghiuri și pătrate), circumscrise și înscrise unele în altele. Emblematica acestor motive figurale era utilizată în vechea artă indiană ca «instrument de concentare mentală» sau «suport pentru activitatea contemplativă», a cărei profunzime, după cum se știe, a atins în India performanțe nebănuite. Atît *yantra* cît și *mandala* pot fi asemuite în structura lor geometrică de bază cu un fel de partituri muzicale, concepute în vederea unor exerciții de viziune și audiție *interioară*. Ele reprezintă un instrument (*tra*) pentru suscitarea și stimularea activității creatoare, pentru potențarea unor experiențe de profundă concentrare și meditație, capabile să inducă în cele din urmă o experiență spirituală, un salt ontic, o revelație.
În esență, figura unei *mandala* presupune: o incintă sau un cadru exterior și două sau mai multe cercuri concentrice care circumscriu (sau nu) un pătrat divizat prin două linii transversale. Cadrul exterior are un rol stabilizator al imaginii. El poate fi interpretat ca delimitînd un spațiu labirintic al rătăcirii și căutării, căci atît *mandala* cît și labirintul reprezintă imagini simbolice construite în vederea găsirii unui centru. Localizarea acestuia se face printr-un traseu inițiatic cu caracter ritual.

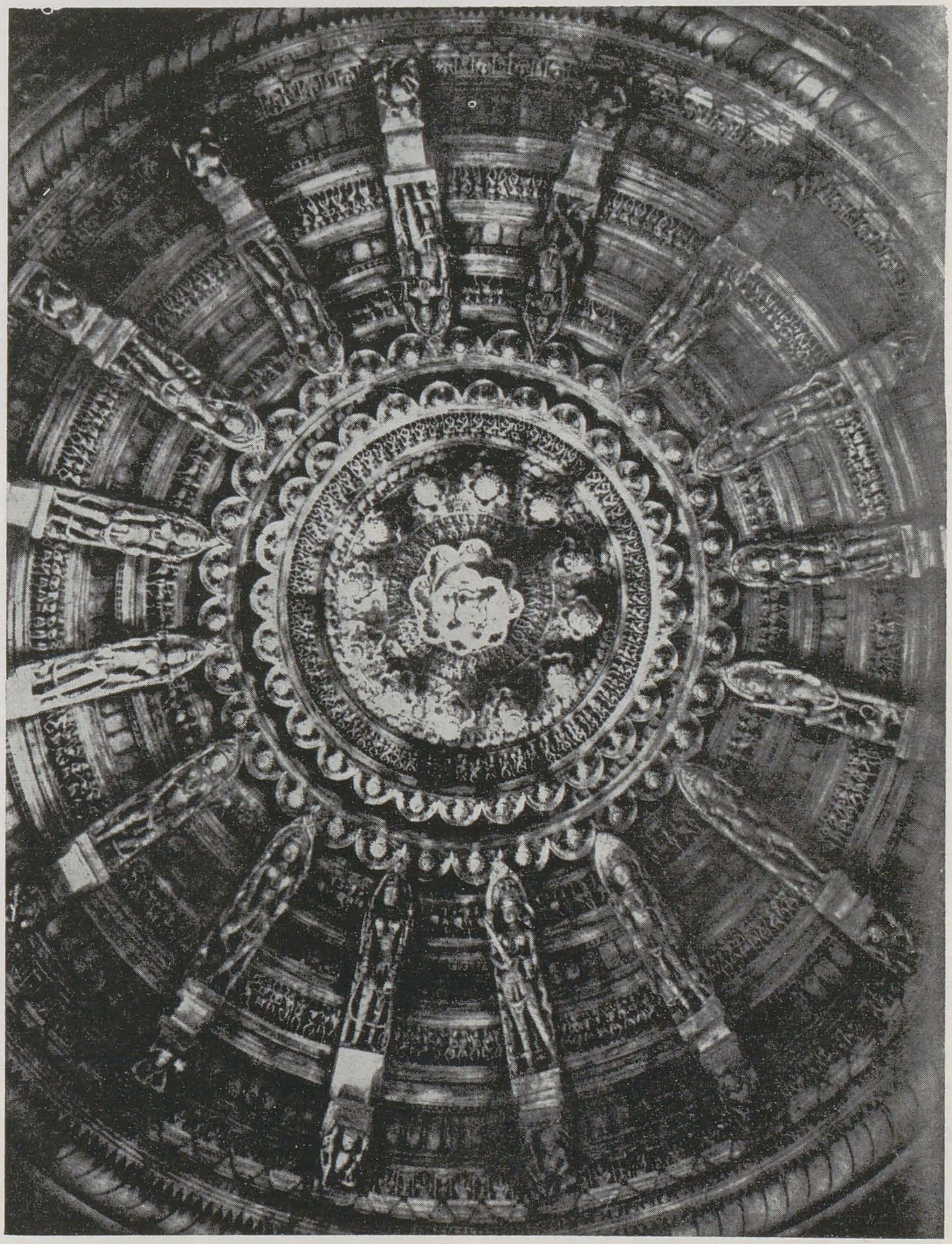


https://biblioteca-digitala.ro









La majoritatea *mandalelor*, cercul exterior figurează *muntele de foc*, împrejmuire simbolică menită să bareze accesul în incinta *mandalei*. În gnoza tantrică, acest prim cerc figurează activitatea mentalului, tradus ca o intensă ardere spirituală, menită să înlăture barierele ignoranței și să pregătească următoarele etape de concentrare. Cel de-al doilea cerc este *colierul de diamant*. Diamantul este simbolul de elecție al supremei cunoașteri, echivalînd cu iluminarea și accesul la conștiința cosmică. Fulgerul-diamant (*vajra*), simbolizînd epifania care are loc în centrul mandalei, devine în acest context instrument al trezirii (*bodhi*), al ieșirii din iluzie (*maya*) și al reintegrării în conștiința cosmică (*atmana*). Cel de-al treilea cerc este reprezentat de corola unei flori de lotus. Floarea figurează simbolic « deschiderea spre lumină », « accesul într-un alt plan-receptacol al ființei », nivelul sau tărîmul paradisiac. Un simbol izomorf al florii-receptacol este în unele mandale figura *insulei în mijlocul oceanului*.

Toate aceste centuri descrise mai sus sînt cercuri de protecție (*raksha ciakra*), elemente de încadrare și concentrare, figuri de orientare spre centru. Simbolica lor se referă în același timp și la stadii sau nivele (profunzimi) ale viziunii pe traseul lui *itinerarium mentis* pe care îl prilejuiește *mandala*. Reținem din acest bogat simbolism cîteva elemente de scenografie tipică: *labirintul, floarea, insula, diamantul, fulgerul*. Regăsim frapant aceste elemente și în scenografia poetică eminesciană. Ele oferă cadrul imagistic suport pentru *meditație, concentrare* și *viziune*, trepied verbal esențial al poeticii eminesciene.

Floarea — element frecvent al centrului mandalei — funcționează ca receptacol al castelului: « Nalță-se ca într-un flor învălit palatul Selenei ». Același decor « uriesc » de flori protejează imago-ul centrului (peștera) din insula lui Euthanasius. Că este vorba de construcții mentale ce impun o apreciabilă energie de concentrare ne-o sugerează chiar interogația poetului: « Putere-aș eu cu gîndu-mi s-ardic insule-n floare » (*Codru și salon*). La rîndul lor aceste energii pun în mișcare o « închipuire uriașească ». Concentrarea pe arière-plan-ul simbolic al *mandalei* (prezentă sub forma unei cărți dar și a peisajelor concentrice) în nuvela *Sărmanul Dionis* se developează spontan chiar în interiorul textului: « Înzestrat cu o *închipuire uriașească* (. . .) dintr-un *șir de munți* a zidit *domenicul său palat* (. . .) Scări înalte coborau (. . .) pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț care părea a-și purta *insulele* sale ca pe niște *corăbii* ».

Una din funcțiile sau rosturile imaginare importante ale *mandalei* este capacitatea ei de a produce un salt ontic, o transgresie de planuri existențiale. Iată-l pe bătrînul rege Tlà evoluînd în planul unei *mandale* pentru ca, ajungînd la centru, să fie transmutat într-un cerșetor pe străzile orașului Sevilla. Transgresia se dovedește astfel nu numai spațio-temporală dar și în ordine psihologică. « El (Tlà) îmbla ca-n vis (. . .)îl vedeai lîngă un *lac* (. . .) *și-n mijlocul* lui se desemnau formele negre și fantastice ale unei *insule* (. . .) *merse* pînă ajunse *în mijlocul insulei* . . . Pe un piedestal scund erau două sicriuri (. . .) El murise (. . .) *Flacăra uriașească* mai pîlpîia în aer (. . .) Era ca și cînd toată măreția trecuse ca un *vis iluminat de-un fulger* pe dinaintea ochilor (. . .) Și copiii desculți (. . .) fugeau după un *cerșetor*. »

Momentul decisiv în ritualul *mandalei* este accesul în centrul ei, unde se află unul din simbolurile lui *axis mundi* (munte-peșteră, palat etc.). De altfel, în concepția sa originară, mandala figura un templu (stûpa), un volum simbolic menit să reproducă în mic schema universului. Astfel încît *mandala* reprezintă în acest sens o schemă arhitecturală — proiecția în plan a unei *stûpa*. Accepția ei simbolică însă pune accentul pe ideea de « construcție mentală », capacitatea de a plăsmui și menține în plan imaginativ o schemă universală coerentă. Termenul lamaist pentru mandala este *dmigs-pa — imagine mentală* susceptibilă să fie construită printr-o intensă și neîntreruptă activitate de concentrare spirituală. Desigur că același regim imaginativ intens, aceeași formidabilă descătușare a forțelor plăsmuitoare și integratoare, urmărită prin tehnica *mandalei*, îl determină și pe eroul din nuvela *Sărmanul Dionis* să exclame: « Da — repetă el încet *ideea lui fixă* — sub fruntea noastră e lumea ». Forța aceasta obținută printr-o intensă concentrare este o forță iluminativă; « Din ce *mintea i se lumina* . . . i se părea că lada (de creieri) este o *sală frumoasă plină de flori și oglinzi* » (*Avatarii faraonului Tlà*). Asemeni unui revelator fotografic extrem de sensibil, textul poetic rămîne o mărturie de necontestat a intenselor arderi spirituale. Constatăm aici un formidabil efort mental, urmărind

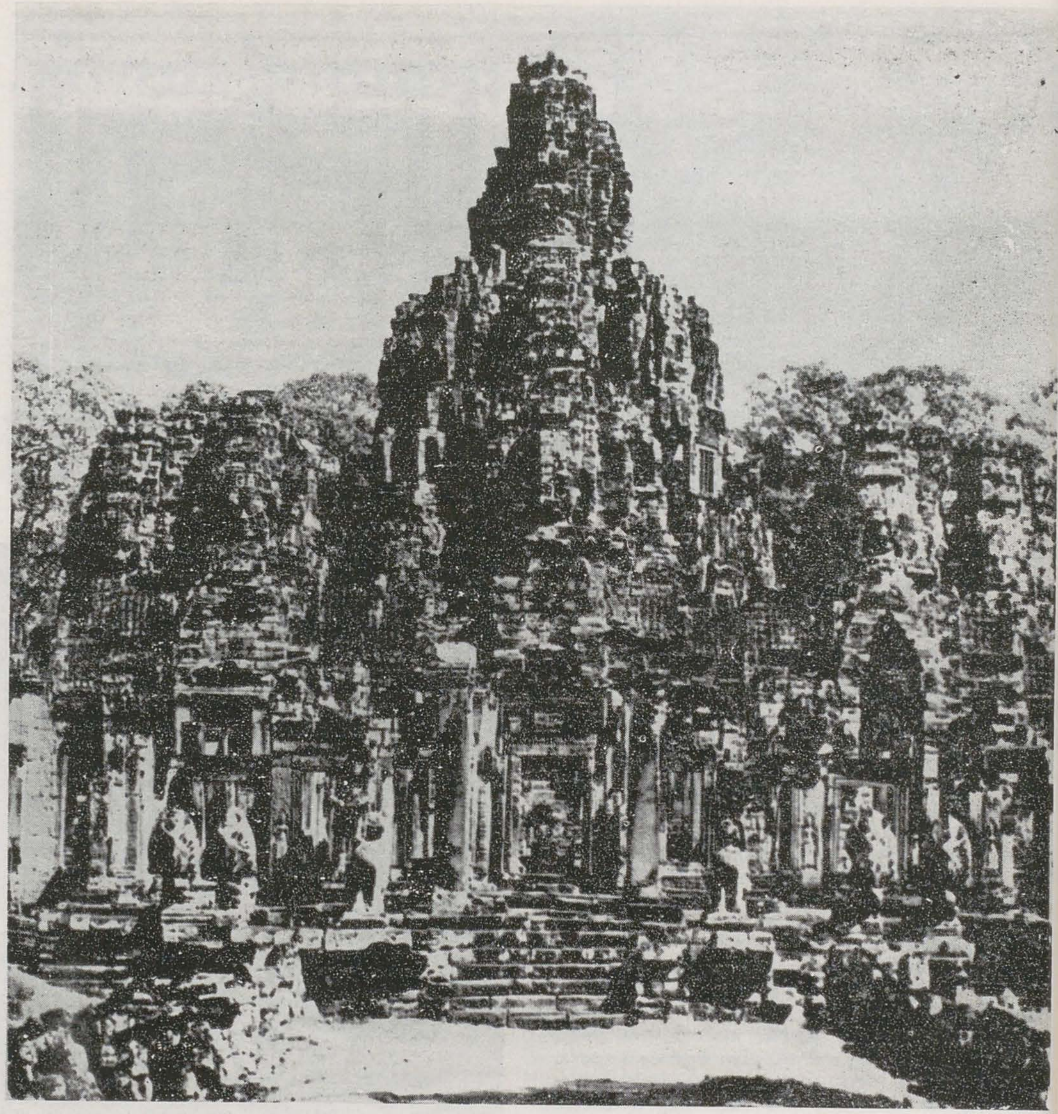
https://biblioteca-digitala.ro

p. 24 Mandala la Mihai Eminescu, formată din elemente concentrice de peisaj: cercul pădurii; cercul apelor; insula; centrul (arbore, munte, peşteră, castel).
Mandală
p. 25 MIHAI OLOS
Plan de templu
Continentul lui Jambu
Templu — Rajputana
p. 26 Angkor Vat
Stûpa — Ajanta

pe calea poeziei obţinerea unei limpidităţi de cristal a ideilor, o captare a esenţelor universale în cuprinsul unui singur simbol al armoniei, să-i zicem florale: «Ca o *floare* e viaţa . . . şi maiestoasele *palate de diamant* ale zînei poesii, unde-n salele umplute c-un aer de aur plutesc visurile . . . şi-şi sparge *cugetările sale de diamant* (. . .) Dar, senin încă pîn în fundul său, el se-namoră (. . .) de floarea de pe mal (. . .) o boteză *floarea gîndurilor*». (ms. 2255, 200 r.) Am văzut că cel ce a reuşit să parcurgă prin puterea sa de concentrare toate cercurile *mandalei*, ajungînd în centru, experimentează un salt ontic manifestat brusc, «*deodată*», printr-o «*fulgerătură*», cum spunea Eminescu, «*trezindu-se*» transmutat într-un alt plan spaţio-temporal şi psihologic. Vom încheia trecerea în revistă a experienţei eurilor poetice proiectate în diverse personaje, concentrîndu-se sau evoluînd imaginar într-un peisaj mandalic, cu nuvela *Sărmanul Dionis*. Într-o atmosferă propice meditaţiei şi visului, «în lumina căpeţelului de lumînare», eroul Dionis descifrează «un manuscript cu zodii», o «arhitecturae cosmicae sive astronomicae geocentricae compendium» adică o *cosmogramă*. Configuraţia ei oferă schema unei *mandala:* «o mulţime de cercuri ce se tăiau, atît de multe încît părea un ghem de fire roş sau un păianjiniş». Vom urmări în continuare succesiunea de planuri. Primul cerc sau prima etapă este concentrarea luminii. Ne amintim că în *Tratatul Florii de Aur (Hui Ming Ching)*, text aparţinînd tradiţiei budiste chineze, concentrarea pe planul *mandalei* este descrisă în termeni fotici. La Eminescu aceasta şi-ar avea echivalentul în apariţia *cercului lunii*, eveniment poetic primordial în scenografia majorităţii viziunior sale. «La lumina cea palidă a lunei, el întorcea foaie cu foaie uitîndu-se la constelaţiunile ciudate. Pe o pagină găsi o mulţime de cercuri ce se tăiau.» Cel de-al doilea cerc (grad de concentrare) implică mutaţia în planul «inimii», esenţializare a fiinţei meditative, reducţie la propria sa esenţă (inima ca receptacul al sufletului). O dată cu aceasta se aboleşte şi ordinea obişnuită a coordonatelor spaţio-temporale: «Trecut şi viitor e în sufletul meu (. . .) Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură (. . .) atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am puté trăi aievea în trecut şi am puté locui lumea stelelor şi a soarelui». Manuscriptul cu zodii, *mandala*, funcţionează ca un simbol transmutator pentru călătoria în nemărginitele spaţii ale visului; «Cine ştie, gîndi Dionis — dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adîncurile sufleteşti . . .»

Accesul la centru, marcînd cel de-al treilea cerc de concentrare, declanşează transfigurarea. Trecerea din planul concret în cel vizionar, destruparea din planul sensibil oferă imaginea transcendenţei atinse prin virtuţile visului. Ea nu funcţionează la Eminescu ca o simplă reverie şi reacţie de evaziune romantică, ci dimpotrivă, ca o formă de înaltă spiritualizare. Prin urieşeasca putere imaginativă, el atinge culmile universalului cosmic. Iată deci misterul transsubstanţializării petrecute o dată cu atingerea centrului *mandalei:* «Privi din nou la *păinjinişul de linii roşii* (. . .) *puse degetul în centrul lor* (. . .) şi . . . încet, încet *păinjinişul* cel roş se lărgi, se diafaniză şi se *prefăcu într-un cer rumenit* (. . .) *El nu mai era el*. I se părea firesc că s-a trezit în această lume».

Închipuirea poetului, formidabila sa putere de concentrare, încercînd demiurgic să ordoneze şi cosmicizeze realul, a regăsit şi impus în mod spontan străvechiul arhetip al *mandalei*, ca suport şi schemă imaginativă de acces în cele 1000 de tărîmuri ale visului.

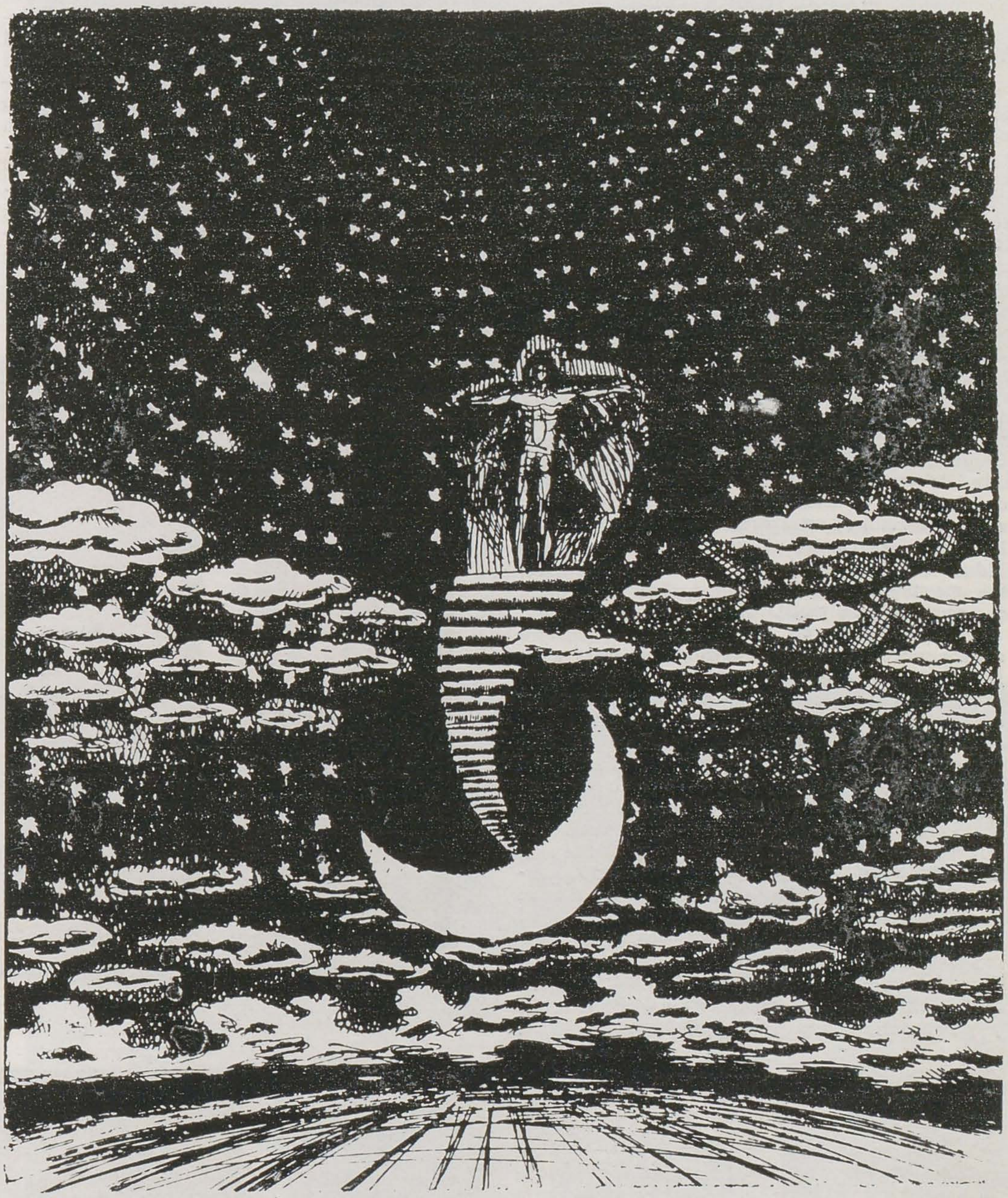


https://biblioteca-digitala.ro

ilustrațiile lui ion panaitescu la poeziile lui eminescu

gheorghe vida

O «carte cu douăzeci gravuri în metal» (este titlul dat de autor) închină Ion Panaitescu poetului național. Executate în perioada octombrie '88-ianuarie '89 în tehnica aquaforte-aquatinta, gravurile încearcă, cu temeritate, să transgreseze în planul imaginii ceva din substanța poetică eminesciană, atît de saturată de vizualitate. Sînt izolate în acest scop strofe din celebre poezii pentru a li se găsi efigia iconică, desigur una din multele posibile. Simțim că, treptat, ilustratorul, artistul atît de stăpîn pe mijloacele sale care este Ion Panaitescu, cu o experiență îndelungată în domeniu, evoluează spre înțelegerea și interpretarea grafică a unui Eminescu astral, integrat panteist într-un cosmos atotcuprinzător. Ion Panaitescu este preocupat, pe de altă parte, în permanență, de antropomorfizarea unor concepte, simboluri abstracte, aflate în planul pur al ideii, pentru a le găsi întruchiparea vizuală. Poemului *Luceafărul*, artistul îi consacră trei imagini, dintre care se detașează cea alăturată versurilor: «Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger neîntrerupt / Rătăcitor prin ele»; căci aici se reușește poate în chipul cel mai fericit evocarea grandioaselor viziuni galactice, dominate de figura Luceafărului. O transpunere ad-litteram, ingenioasă totuși, este aplicată poeziei *Epigonii*, unde dintre chipurile veridice ale înaintașilor, dispuse în friză, apare o mînă cu o pană, sugerînd continuitatea, încorporarea eforturilor premergătorilor în sinteza literară eminesciană. Astfel, ilustrația are și un anume sens de explicitare didactică a unor semnificații profunde. De altfel, aproape pretutindeni în demersul său, Ion Panaitescu purcede de fapt la o decodificare, pentru sine, a straturilor semnificante din care este compusă gîndirea poetică eminesciană, în încercarea, nelipsită de imense riscuri, de a le transla într-o unitate imagistică, cu valoare expresivă pentru întreaga poezie studiată. Aproape că ne exprimăm regretul (utopic, desigur) că artistul nu a gravat pentru fiecare vers (sau, de ce nu, pentru fiecare cuvînt) dintr-un anume poem, pe care l-a ales, stampa corespunzătoare. În realizarea de excepție pe care o analizăm, avem doar părți, fragmente dintr-o desfășurare pe care ne-ar place să ne-o imaginăm ca infinită. Deosebit de pregnante sînt echivalențele ce ni se oferă pentru secvențe din *Împărat și proletar* sau *Venere și madonă* de pildă.



Pentru versurile atît de cunoscute din *Împărat și proletar* («Sfărîmați palate, temple, ce crimele ascund / Zvîrliți statui de tirani în foc, să curgă lavă» — am citat trunchiat), gravorul mobilizează exemple ilustre din memoria figurativă (Verrochio, Delacroix) într-un montaj vertical de o monumentalitate copleșitoare, iar în cazul poeziei *Venere și madonă*, atît de caracteristic pentru idealul rafaelesc al lui Eminescu, compoziția articulată din două planuri: celest și mundan, ca în tablourile baroce, planuri între care se stabilește o tensiune acută, transmite ceva din înalta tensiune a meditației eminesciene.

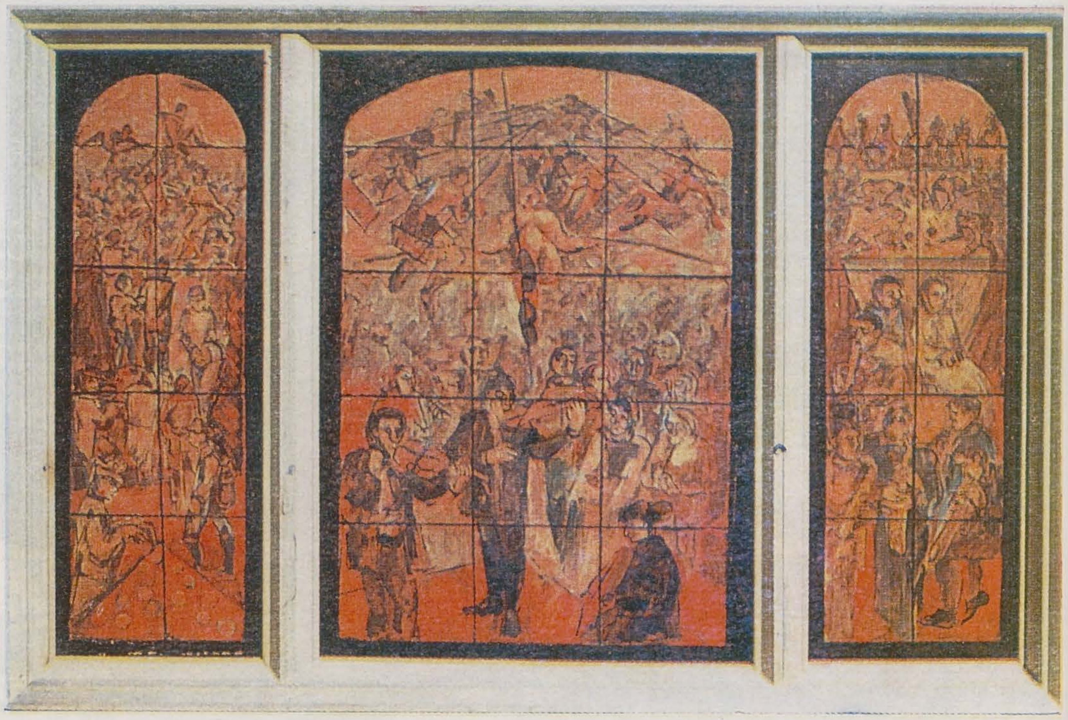
«Cosmicitatea» poeziei lui Eminescu, aflată mereu în atenția gravorului este subliniată explicit în ilustrația unor versuri din *Povestea teiului*, conform principiului «pars pro toto», unde placa este intens prelucrată, atacată, ceea ce pe hîrtie dă un negru vibrat, luminiscent, misterios. Uneori viziunea este simili-expresionistă (*Înger palid*), cu descărnări ale personajului, descinse parcă din Grünewald sau din sculptura gotică, demonstrîndu-se paleta largă a sintaxei stilistice, «puse în operă» de Ion Panaitescu, în voiajul său inițiatic prin opera lui Eminescu. Tipărirea unei asemenea lucrări (în contextul în care Eminescu, cu toată mulțimea celor care au încercat să-l traducă în imagine, n-a beneficiat totuși de ilustrații deosebite, demne de înălțimea modelului, decît de puține ori) se impune ca o necesitate, acum cînd omagiem centenarul trecerii în nemurire a poetului.

ferestre și vitralii

vasile radu

Seducția pe care o exercită asupra privitorului pictura lui Vasile Pop ține atît de farmecul pitoresc, al narației, cît și de expresivitatea senzorial cromatică și gestuală. Pictorul este un «genuin», de o expresie subtilă în culoare, dar și un «narator» de stirpe breugeliană. Febrilitatea comunicării, apetența gestuală și foamea sa instinctivă de culoare maschează o înțelepciune hîtră și conferă atitudinilor sale o vigoare contradictorie. Atelierul său este un fel de arcă ce «plutește dar nu se scufundă» sub greutatea încărcăturii celor circa 2000 de lucrări, variate ca dimensiuni, soluții expresive, viziuni stilistice, ordonate «ardelenește» pe regnuri, specii și subspecii (a se citi «cicluri») cu ajutorul birocratic al registrului de inventar, prin care autorul le-a hotărît destinul și finalitatea. Chipul său jovial, încadrat de-o barbă pudrată înainte de vreme, disimulează un superior orgoliu, decide starea de claustru al operei pînă la «înseninarea cerului și retragerea apelor». Pictorul nu încetează însă, activ, să producă într-o manieră industrioasă, într-un fel de descătușare frenetică, noi membri ai acestei familii a cărei paternitate și-o asumă cu o religiozitate afectuoasă. Deocamdată, «Ferestre», peste 60, prin care artistul privește marele spectacol al lumii, regizînd consistent «autenticitatea», antologînd inspirat o manieră personală de «a fi». Efortului pictural îi adaugă unul de stimulare a creativității prin experimentarea vizuală, la «a doua mînă», a modelelor furnizate de istoria artei, silite să îmbrace astfel haina unei noi autorități. Pictura sa este, din acest punct de vedere, un «orizont de așteptare» lipsit de coerență stilistică, dar a cărei ideație apare din interferări de clișee imagistice, soluții «gîndite» și elemente axiomatice ale tradiției picturale moderne. Rezultă un «spectacol al lumilor» care se intersectează, se suprapun, se anamorfozează, dînd gîndirii sale o factură eclectică, dar și farmecul originalității componistice și atributul actualității. O astfel de artă rezultă, mai degrabă, dintr-un impact între modelul unei culturi «de jos», activă prin apartenența autorului la tipologia țărănească, prin vehicularea modelelor consacrate ale acesteia (satul, gospodăria, ritualurile de viață, tipurile iconografice de țărani și țăranci) cu cel al unei culturi «de sus», difuzate prin inter-medii ținînd de civilizația urbană (prozaismul cotidian, o anume «periferie» culturală sînt ridicate la rangul de «mit» și echivalate cu valorile unei tradiții de civilizație rurală).

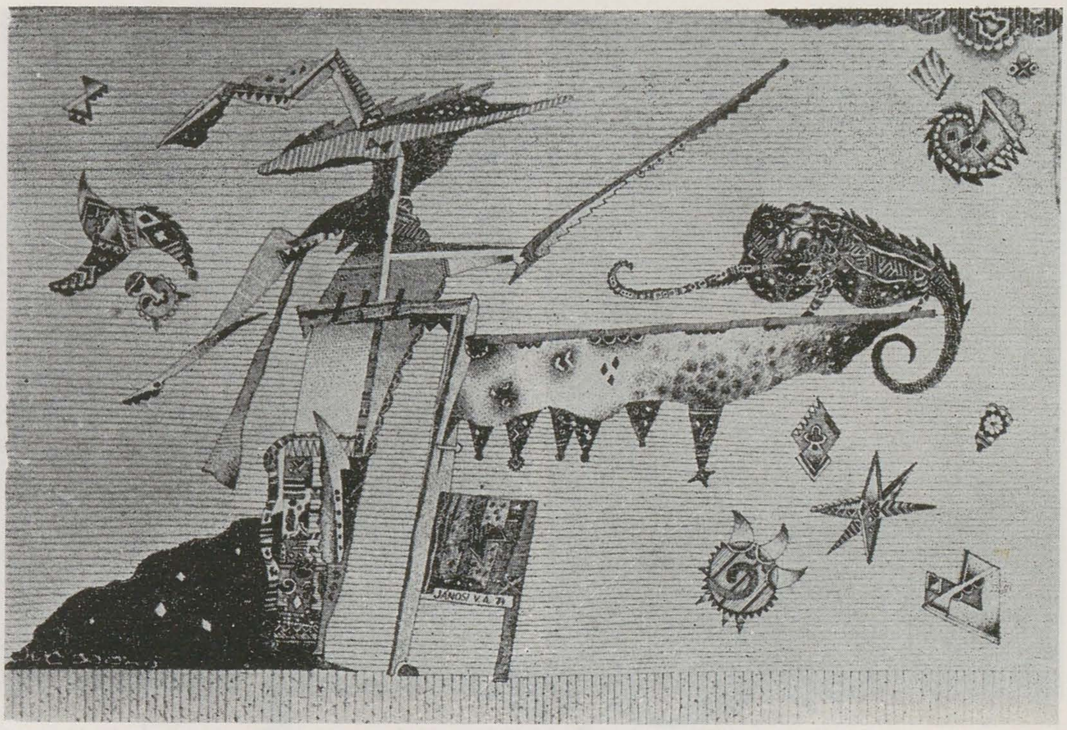
În ciclul cel mai nou, al «tablourilor-fereastră», apare nevoia augmentării tridimensionale a construcției compoziționale. Lumea este reprezentată pe spații mici, secționată de cadraje care închid adîncimi virtuale, sugerate prin perspective etajate, prin suprapuneri și obturări de forme sau racursiuri. Imaginile astfel gîndite sînt împinse în planul median al lucrării de o rețea de linii convenționale care se întretaie pe suprafețe, sugerînd obstacolul transparent al ferestrei, în care rama tabloului joacă rolul cercevelei, iar ochiurile de geam dirijează distribuția compozițională a formelor. Lumea este astfel percepută ca un ecou mediat de transparențe vitroase, figurile se aglutinează și plutesc difuz într-un mediu îndepărtat de privitor. Acest «fragmentarism» al universului vizibil se accentuează apoi prin alăturarea ferestrelor în dipticuri sau tripticuri care se înlănțuie într-o succesiune eclectică. Este figurat aici miracolul intim al vieții de interior cît și cel public al aglomerărilor urbane, cu revitalizarea scenei de gen. Puse cap la cap, aceste «vitralii» alcătuiesc un fel de panopticum uman, rezultînd din imagistica culturii de consum, dar în masa căruia plutesc relicve ale unor epoci revolute, mici fragmente diamantine, rapeluri la istoria artelor — o gamă «italiană», o schemă compozițională renascentistă, dinamismul învolburat al barocului, pensulația cu tușe scurte de sorginte impresionistă etc. care, la un loc, dau o imagine globală a universului pe care dorește să-l imortalizeze artistul. Amploarea rutinieră a emblematicii sale țărănești își pierde consistența, lanțurile atomice care dau coeziune acestei lumi se rup și fac loc unui «puzzle» aflat în liberă expansiune. Este gestul unui artist care, dacă nu are temeritatea de a re-crea lumea, silind-o să intre în tiparele sale, o privește și o cuprinde ca un receptacul. Artistului îi lipsește orgoliul de-a rosti sentențios realitatea, dar o sesizează în dialectica ei profundă, în plin proces de facere.



https://biblioteca-digitala.ro

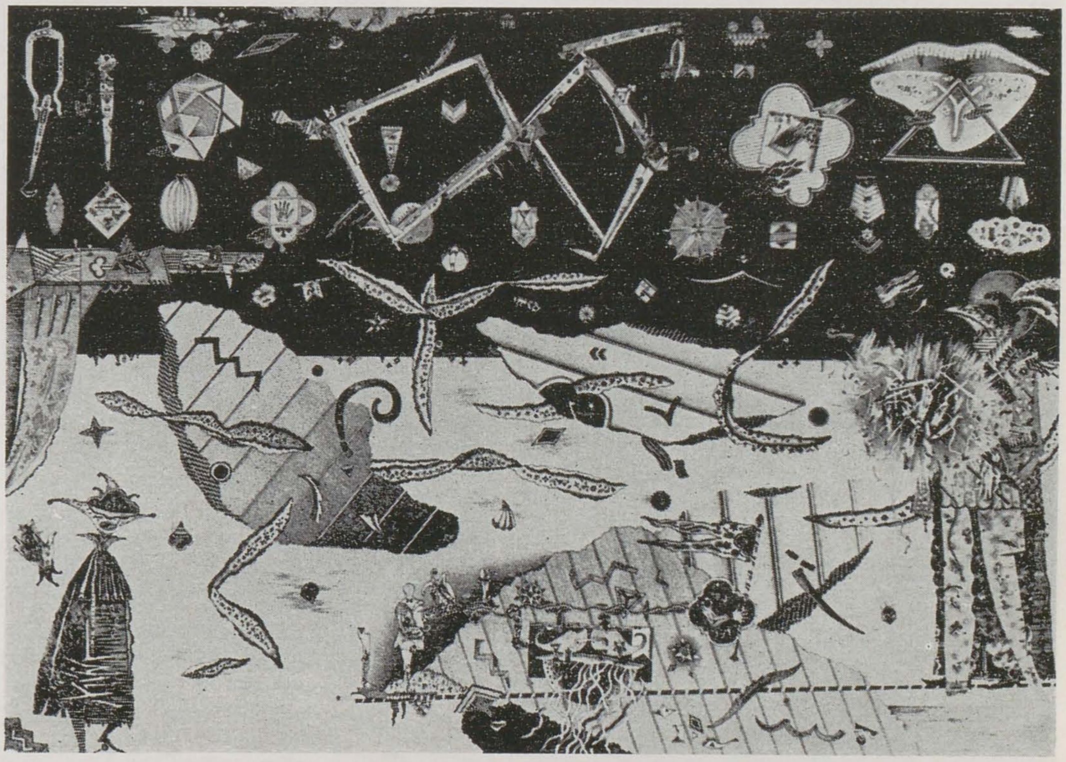
jánosi v. antal

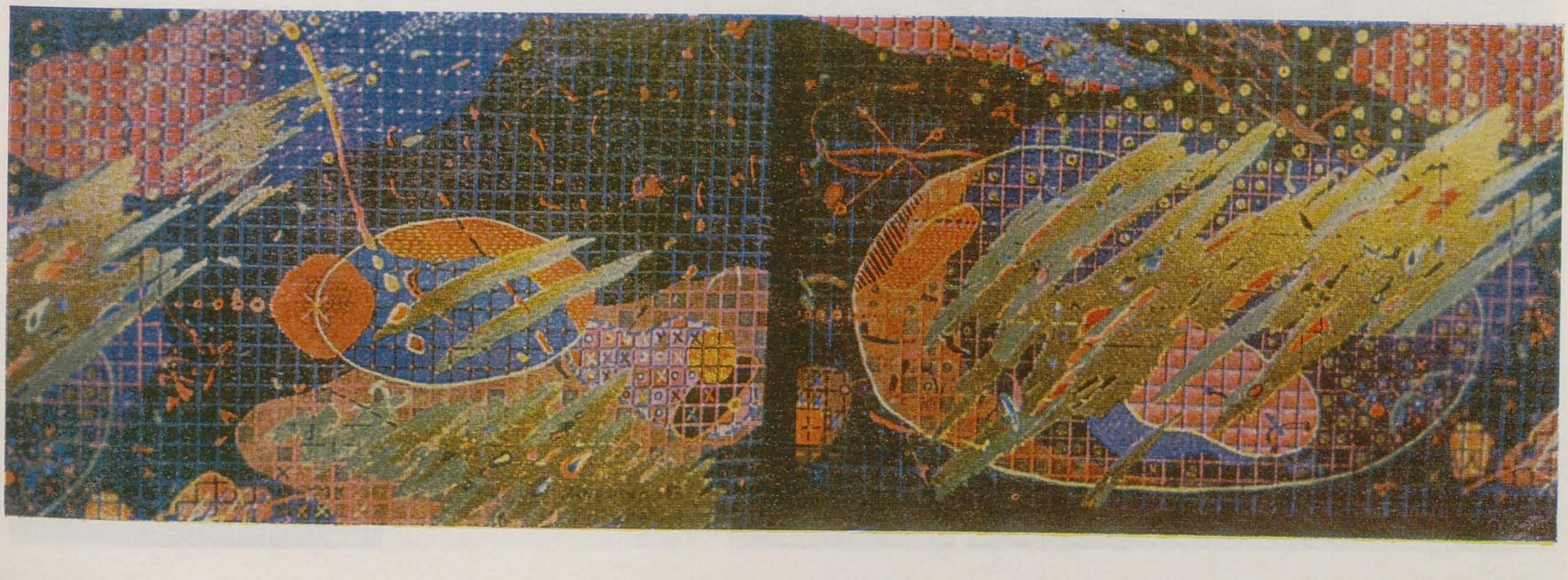
theodor redlow



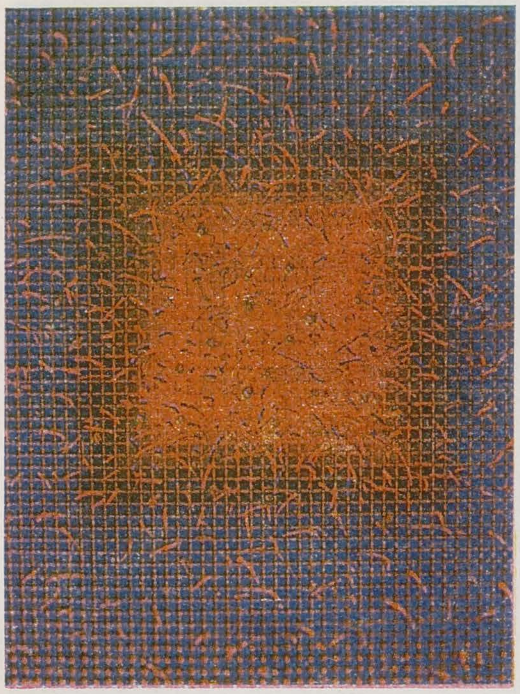
La 35 de ani, acest foarte înzestrat grafician din Miercurea Ciuc se află în pragul convențional al maturității artistice — o maturitate pe care el a pregătit-o și a elaborat-o însă demult, printr-un demers laborios, disciplinat și tenace, al cărui cel mai important cîștig este o pronunțată *coerență* a expresiei grafice. Modul său de a desena generează compuneri de imagini, articulări de semne care poartă pecetea inconfundabilă a *idiolectului* personal, definitoriu pentru fiecare ciclu de lucrări sau chiar pentru fiecare lucrare în parte. Aparent încifrate și stranii — străine, mai bine spus, habitudinilor curente de recepție — desenele în tuș și peniță ale lui Jánosi V. Antal își asigură întotdeauna, atît în ansamblul compozițional cît și în intimitatea țesutului lor grafic, un *ritm propriu;* alcătuite din fragmente figurale disparate, heteroclite, ele au de fiecare dată unicitatea fizionomică a partenerului de dialog. Concepute ca spații de joc pe tărîmuri imaginare (uneori nocturne), desenele își ascund *pulsul* și *respirația* sub o înșelătoare aparență de ariditate: totul este trasat cu impecabilă precizie, definit pînă la amănuntul infinitezimal, zonele se diferențiază net prin capacitățile lor de sugestie texturală, elementul de încărcare și animare a suprafeței fiind cînd punctul, cînd hașura, cînd liniatura ornamentală, iar acestea comportînd o largă scală a gradațiilor de densitate informativă, de la pagina nudă pînă la totala ei înnegrire, care o adîncește într-un abis virtual. *Rigoarea* și *minuția* unei desenări de o finețe neurochirurgicală nu fac însă decît să disciplineze, prin codificare, latențele unor mișcări conflictuale a căror actualizare ar putea deveni vehementă, chiar agresivă, dacă artistul n-ar avea pudoarea să recurgă la îmbrăcămintea unei liniarități reci și tăioase, la prima vedere impersonală. Precum roiul de asteroizi în care s-a desfăcut o presupusă planetă, precum piesele unui orologiu care ar fi explodat, semnele impecabil particularizate ale desenelor levitează, suspendate fără de pondere în cîmpul imaginii, propunînd referințe la toate regnurile și la o multitudine de surse, deopotrivă onirice și livrești, dar înrudindu-se între ele printr-un complex joc de *rime grafice*. Cele mai frecvente sînt figurile ascuțite prelungi, a căror sferă semantică de conotații include sugestii de împungere-străpungere-vătămare, dar care își neutralizează expresia prin politețuri pseudocaligrafice. În locul angoasei care s-ar resimți de pe urma presupuselor dislocări-sfîșieri-dezmembrări, se impune calmul dispunerii rînd pe rînd a semnelor ce se disciplinează ca într-o scriere pictografică.

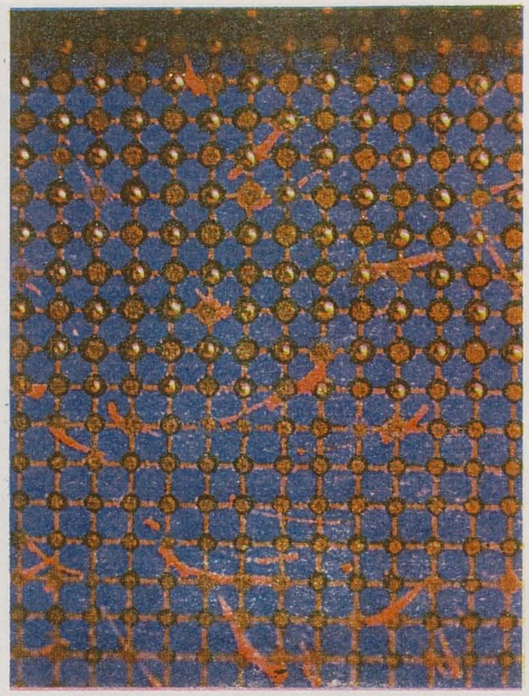
Același raport subtil între auster și jucăuș se constată și în lucrările eclatant, dar nu mai puțin laborios colorate — «eseuri vizuale» pe tema analogiilor structurale și funcționale dintre macrocosm și microcosm, în care omogenitatea și regularitatea sînt abil deranjate prin diferite incongruențe, discontinuități, sincope, accente aleatorii și capricii grafice. Aceste deranjamente sînt tot atîtea «răutăți» care obligă privirea la insistență, interzicîndu-i să se lase furată de seducțiile unei cromatici angajante prin strălucirea ei; în același timp, ele individualizează expresiv infimele celule ale imaginii, concurînd la rezultanta unei conotații globale de ordinul *pulsației* și al *iradierii*. Jánosi V. Antal își urmează drumul metodic, negrăbit, atent în primul rînd la stabilirea și definirea acelui idiolect care, în cazul său, s-ar putea spune că este echivalentul unui *cod genetic* al ființei grafice. Avîndu-și astfel asigurate condițiile coerenței și ale organicității, el nu are să se teamă că minuțiozitatea desenării ar putea eșua în virtuozitatea stearpă a tehnicismului. Dimpotrivă, prin faptul că milimetrul pătrat de hîrtie devine celulă a *organismului-desen*, acesta se oferă explorării în chip inepuizabil.

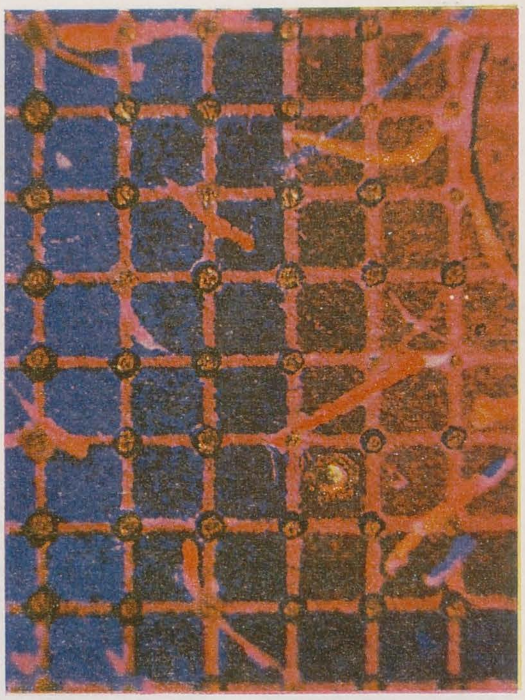


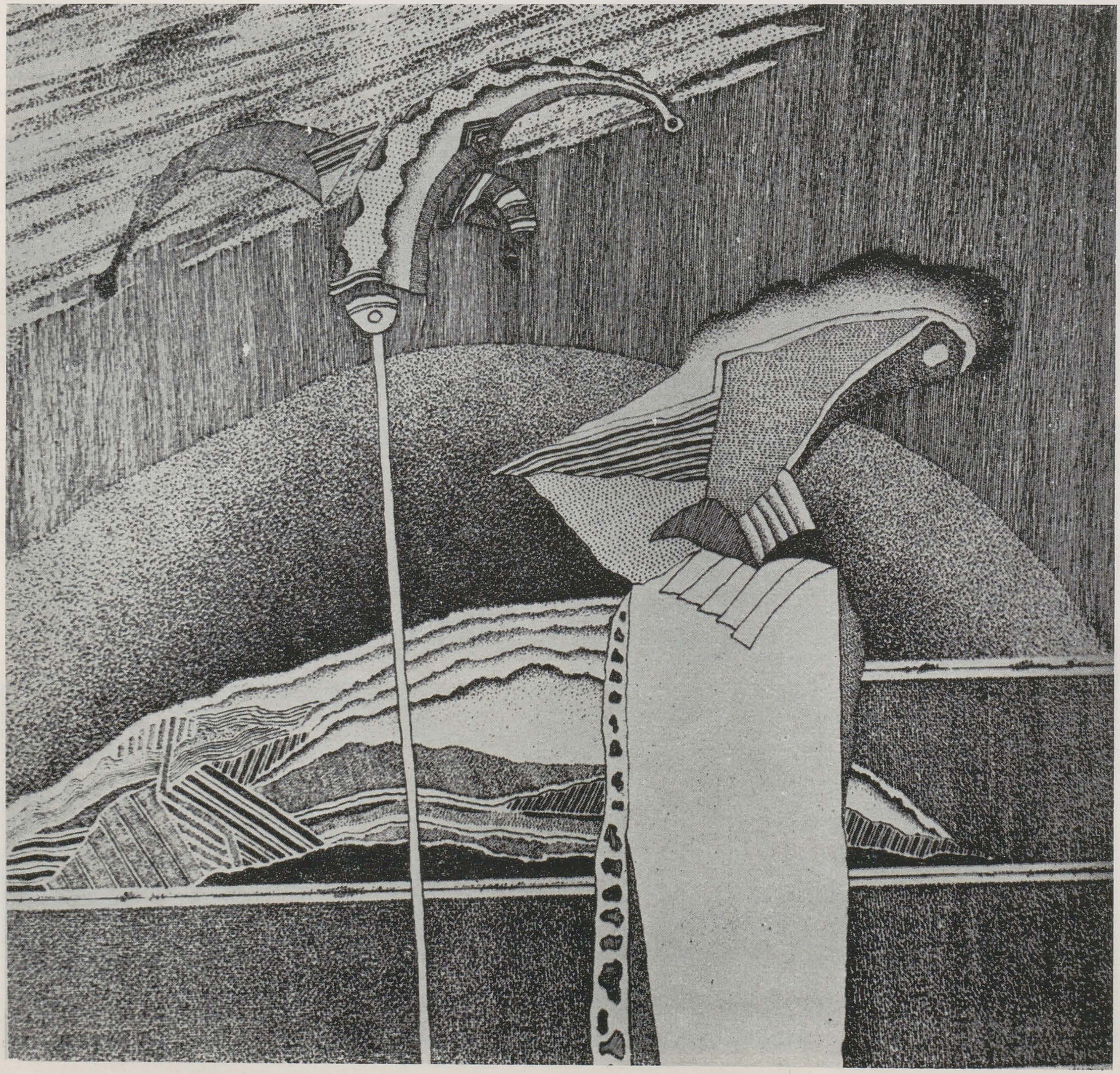


https://biblioteca-digitala.ro









https://biblioteca-digitala.ro

paul erdös

marica grigorescu

Portret de femeie, 1934

În fața paginii albe Paul Erdös nu a fost oprit în elanul său creator, hîrtia primind trăsătura desenului tot așa cum primește urma scrisului. Încrederea unică în capacitatea de exprimare a desenului este punctul de sprijin al creației artistului. Asemenea unuia din cei mai admirabili poeți « ai săi », bardul François Villon, desenatorul Paul Erdös a găsit vocea directă, cea mai puțin mediată pentru a se mărturisi, pentru a da glas căldurii și fraternității resimțite față de semeni.
Legat de o linie tradițională, care nu desparte desenul și gravura de litera scrisă, Paul Erdös a fost un neobosit ilustrator al « cărții vieții ». Chiar și atunci cînd a practicat studiul după natură, în caracterul conferit expresiei este implicată o legendă. Trimiterea, în sensul clar al noțiunii, vizează un gen liric mai ales, de la epopee, cum este epopeea Maramureșului, la forma concentrată a sonetului.
Etapele creației artistului, rezumate în retrospectiva de la Muzeul de Artă al R. S. România, probează încă de la debut afinitatea cu litera scrisă, cu cartea. Între 1936-1946 s-au editat la Satu Mare cîteva albume cu gravuri, altele cu reproduceri după desene, toate în tiraje mici. Subiectele lor sînt la modă (portrete, autoportrete, peisaje inspirate din călătorii), la fel și abordarea manierei expresioniste. Lucrările, xilogravurile și linogravurile îndeosebi, sînt proba unei exprimări non-conformiste și dovada unei conjugări cu dilemele umanității, nu lipsită de patetism.

Din aceeași epocă un desen, un portret de femeie din 1934, are un caracter de ilustrație de revistă, vădind influența exercitată de pictorul Molnar C. Pál, profesorul artistului. În etapa de început, marcată de o efervescentă activitate — studiază, călătorește, publică, expune, lucrează desen, gravură și pictură, Erdös se configurează ca artist cu un orizont cultural larg, probează o măiestrie transpusă în limbaj modern.

Ca o continuare a convingerilor progresiste, primele opere din anii de după cel de-al doilea război mondial sînt angajate pe linia unui realism cu o tentă simbolică. Din cele mai cunoscute cicluri de desene ale acestei perioade, seria inspirată din existența țăranilor și minerilor maramureșeni a rămas ca o efigie monumentală, de un marcat optimism și încredere în valorile umane. Nu simple portrete, ci compoziții cu personaje, modele anonime ale unei istorii unice, inconfundabile, ele ilustrează narațiunea dobîndirii unui ideal, pentru care artistul semnează cu o fermă convingere. Figurile se îngemănează cu peisajul, cu natura, cu satul, se creează o unitate simbolică de fond și de formă, ca în imaginea binecunoscută a Gorunului.

Simbioza dintre redarea unui model și elemente de factură simbolică avea o tradiție în arta Secession. Pe acest cadru se proiectează desenul artistului în perioada la care ne raportăm, continuînd într-o formă epurată, între 1960-1965. Acum, la o serie de compoziții, suprafața este acoperită cu motive dantelate, obținute prin imprimare (colografie) sau simplu vibrată pentru a echilibra reducerea desenului propriu-zis la contur și a pune în valoare bogăția decorativă a mediului redat: satul maramureșean îndeosebi.

Operele ating dimensiuni mari, sugerează expresia picturală, fiind lucrate de altfel la șevalet în ambianța atelierului, unde sînt reunite pasiunile artistului: plastica, literatura, creația populară, muzica.

Începînd din 1964, o dată cu « Moartea gorunului », urmează cîțiva ani de căutări neliniștitoare, ce îmbină elemente ale imaginarului cu fragmente din realitate. Se introduc montajele care devin o permanență în viziunea tot mai complexă a desenelor. Apar primele ilustrații la François Villon, legat de opțiunea pentru un subiect ce se insinuează treptat, devenind aproape un leit-motiv: viața și sfîrșitul ei. Apare o permanență a opozițiilor, a contrariilor prin intermediul cărora artistul postulează întrebări. Frumusețea este opusă urîtului întruchipat de bufniță, de monstrul cu cap de vultur, de scheletul descins din imageria evului mediu.

Concomitent, apar primele desene inspirate de călătorii printre vestigii istorice, fantezia autorului îmbogățind vizualul perceput cu evocări din timpuri revolute, cu figuri insolite în context. În lectura acestor pseudopeisaje, asociațiile exprimă evaziunea din imediat, atenuarea granițelor de timp și de loc, proiecția în imaginar, contrar demersului inițiat de real. Un monument devine locul de întîlnire al celor mai neprevăzute situații, din necesitatea resimțită de artist de a face vizibile planurile trăirilor sale.

Deschiderea spre noi orizonturi implică în plan formal extinderea gamei de procedee, alternanța dintre grafismul liniei — trasate în tuș sau zgîriate cu vîrful peniței — și modulația suprafețelor de alb și de negru intens, uneori intervenind și colajul. Tehnica este adaptată la sensurile contrarii ale motivelor aduse în cîmpul aceleiași imagini, sugerînd un joc între prezență, aparență și ocultare.

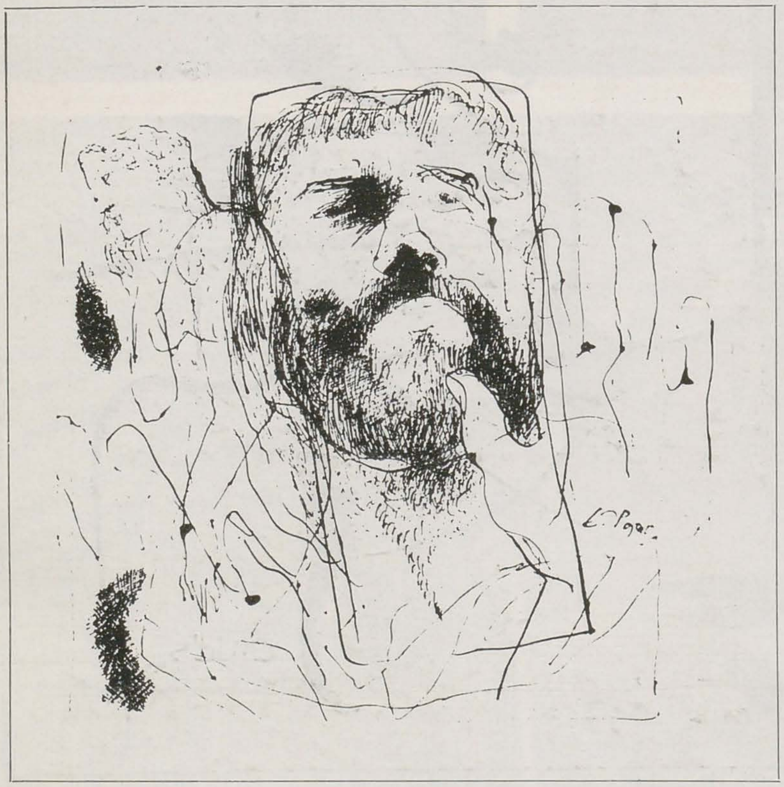
În perioada imediat următoare, între 1970-1976, montajul imaginar intră pe un făgaș mai precis, sînt abandonate treptat combinațiile tehnice și compozițiile, în majoritatea lor, sînt rezultatul unui singur procedeu: desenul în creion pe hîrtie. Elementele imaginii sînt construite din linii sigure, din hașuri modulate ce conferă un alt tip de picturalitate, obținută din variații pe același ton.

Atmosfera este insolită, artistul pare să dialogheze cu memoria sa, cu memoria locului, atunci cînd intervine fabulația satului maramureșean. Ca execuție, se impune rigoarea, plăcerea detaliului, articularea fragmentelor într-un ansamblu omogen, este exclusă improvizația necontrolată. Precizia în descrierea amănunțită a elementelor stranii este în relație imediată cu arta suprarealistă.

Concomitent, se impune necesitatea de a alege o linie mai proprie temperamentului incisiv, alert, de a înnoda motivele redate și astfel se menține între 1970-1976 interesul pentru desenul liber și

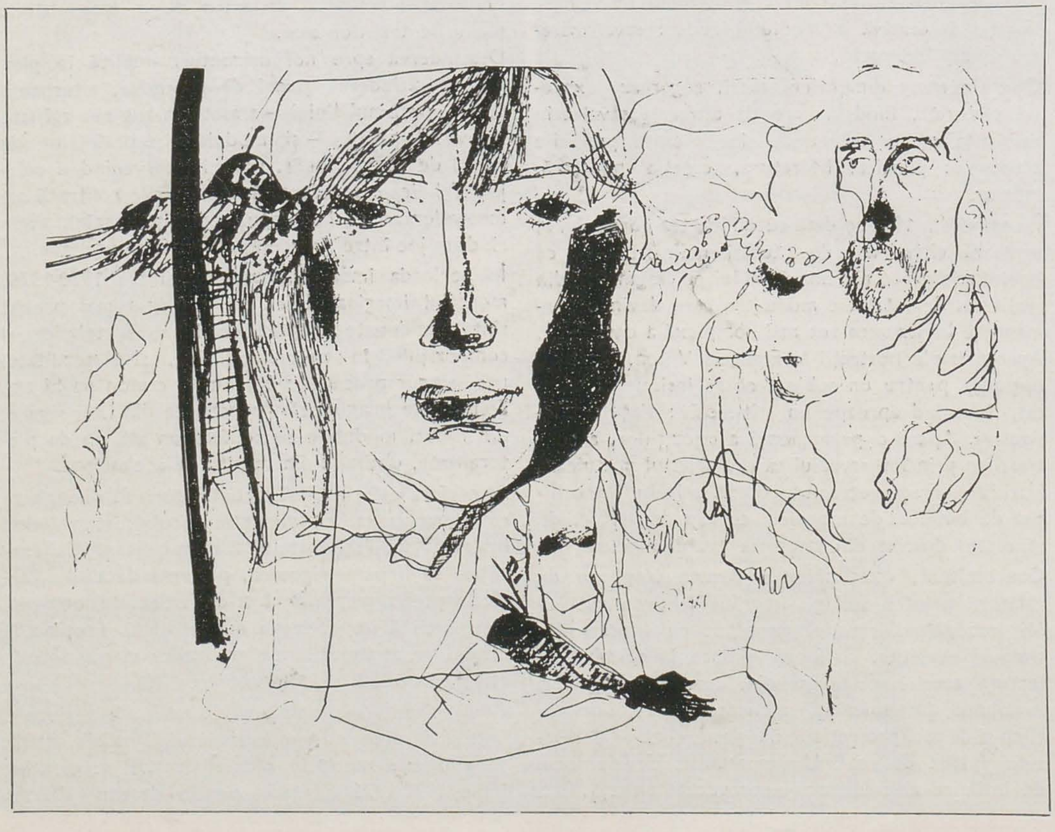
Baladă II, 1980

Zodia Scorpionului, 1980



Solitudine, 1980

Sonet, 1981



Renaștere, 1981

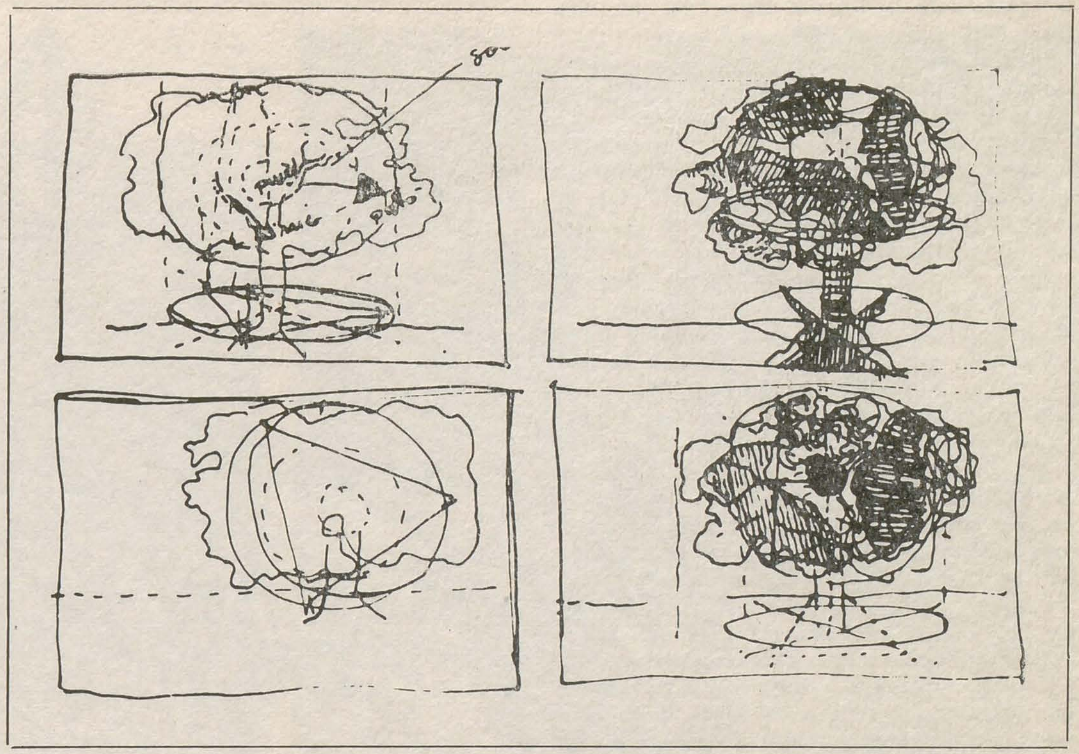
concis. Ca mijloc, alegerea se fixează pentru tușul cu penița pe hîrtie — cel mai apt pentru sinteza la care aspiră artistul. Continuă derularea evocărilor complexe, dar nu static, ci într-o mobilitate continuă. Chipuri, gesturi, fragmente de aripi, păsări incizează cîmpul imaginii prin prezența lor vie, inconfundabilă. Există un du-te-vino al liniei, sugerînd trasee într-un labirint al memoriei. Artistul se dorește un scrib care înregistrează parcursul unor istorii. Desenul alert este o urmă a efemerului invocat mereu.

Cicluri inspirate de balade, de viața anticei Elade, de mituri din circuitul european, de lumea Renașterii, de prezentul dinamic se succed subtitrate mereu liric și nu rareori muzical: « Concerto grosso », « Patetica », « Lied », « Cînt », « Variațiuni ». Imaginile sînt înregistrate direct, fără schițe premergătoare și oferă o citire spontană, fiind totodată stăpînită și punerea în pagină, situarea într-o schemă compozițională frecvent barocă.

Din toate atributele care caracterizează desenul lui Paul Erdös termenul de baroc este cel mai potrivit. Nu numai sinuozitatea liniei, dar întreaga mișcare orientată divers, deseori în spirală, trimit spre această familie a stilului. Înrudire formală dar nu numai atît, deoarece în expresie transpare o formă de idealizare ce amintește pasiunea barocă.

Pînă în final, Paul Erdös își asumă forma lirismului său, convins de adevărurile netrecătoare ale condiției umane, sursa permanentei sale inspirații.

https://biblioteca-digitala.ro

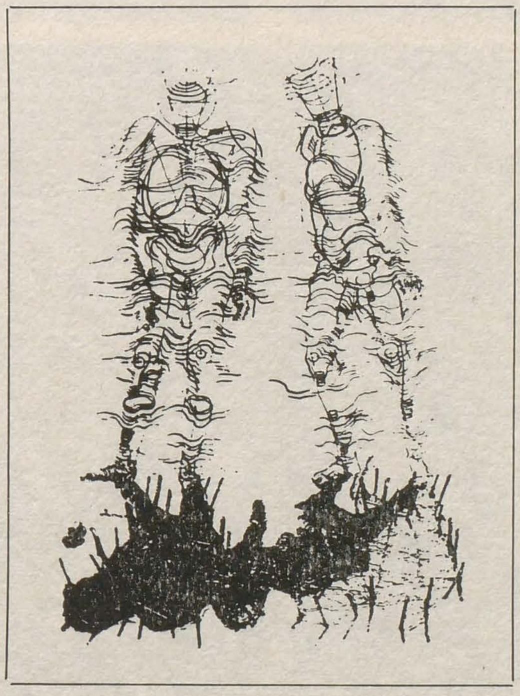


Pagină de caiet, 1985

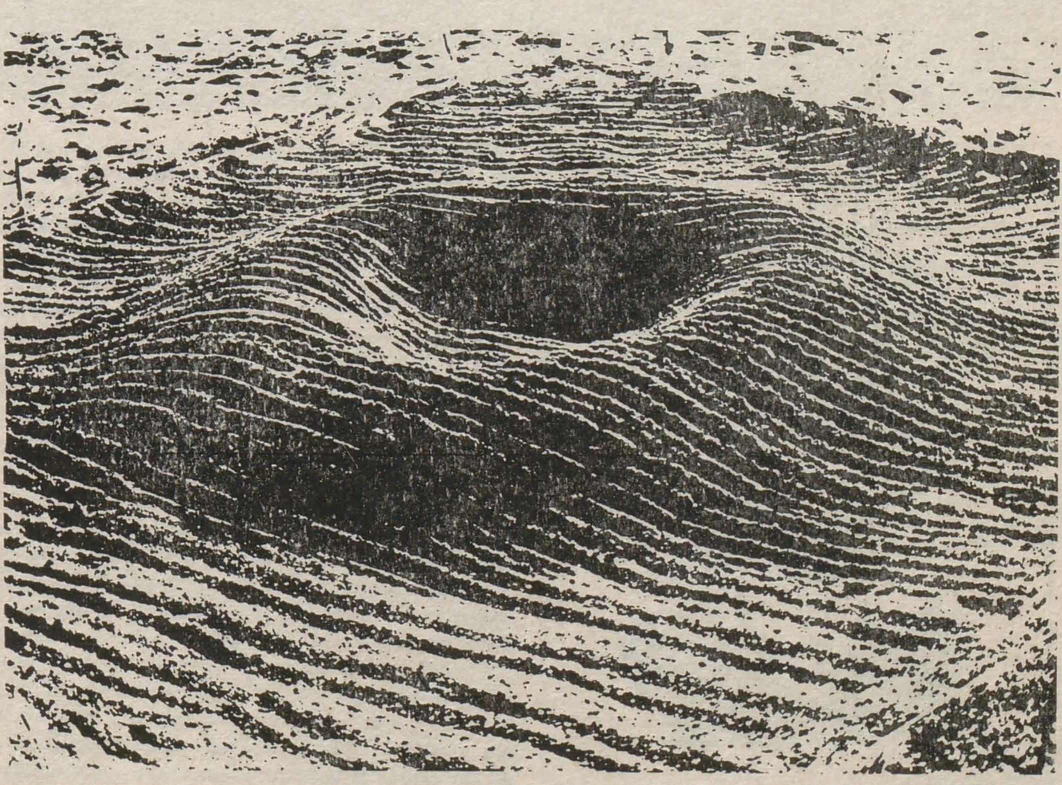
doru tulcan

coriolan babeţi

La vîrstele akmé-ului la care alţi artişti încep să fie nesiguri de numărul exact al propriilor expoziţii personale, Doru Tulcan se încumetă să o semneze pe prima. O face cînd tocmai părea să fi creat celor din jur obişnuinţa cu un alt mod de a fi al prezenţei sale în lumea artei; cînd tocmai amînarea sine die a acestui eveniment începuse să facă parte din portretul eteric al artistului. Expoziţia lui Doru Tulcan e un act recapitulativ, introspectiv şi fructificator.
O discreţie a combustiei la frontiera cu o timiditate uneori anemiantă, inhibitorie; un calm al problematizării cu intonaţii confesive şi o aparenţă de tandră sociabilitate, împinsă pînă la un altruism sistematic, l-au « fixat » indelebil pe Doru Tulcan printre confraţii de breaslă.
Era în 1969 cînd Doru Tulcan, absolventul Institutului « Ion Andreescu », descinsese în Liceul de arte din Timişoara cu numirea de profesor. Atunci şi aici, avea să resimtă coliziunea dintre formaţia clasică, academizantă, cu avangardismul experienţelor Grupului « Sigma I », ai cărui membrii ocupau catedre în acelaşi liceu. Acesta tocmai savura succesul internaţional în cadrul Bienalei constructiviste de la Nürnberg (1969).
Deturnat de acest duh al înnoirii radicale — ce plutea în aerul momentului şi locului — pe orbita cercetării fundamentale, interdisciplinarităţii — artă-ştiinţă-filosofie — esteticilor generative, limbajelor procesualiste şi tehnicilor inter-media, Doru Tulcan, mezinul grupului, a acuzat profund autodizolvarea lui, petrecută fără nici un preaviz şi fără zgomot. Aşa cum luase fiinţă: prin consens mutual.
A resimţit mai apăsat decît ceilalţi coechipieri inerţia habitudinilor cooperatiste şi criza de trecere spre experienţele individuale ale artei. Independenţa e condiţia care trebuie experimentată pentru a deţine ştiinţa folosirii ei benefice. Turnanta « ieşirii sale » din acest tărîm de idei a fost în consecinţă mai amplă, mai lentă.
În chiar placenta acestei perioade — 1969—1974 (1978?) — germinează actualitatea ultimilor ani ai « demersului personal ». Iar « desprinderea » — e simptomatic — s-a petrecut sub zodia desenului — tehnică subiectivă prin excelenţă. Un desen instalat paradoxal în cîmpul fotografiei, imaginea « obiectivă » prin excelenţă... Fotografia, avînd ca subiect « intervenţii » ale artistului în situri de natură, suportă la rîndu-i intervenţia mîinii... Un desen ezitant, interogativ, încercînd să desprindă din realitatea imaginii trama abstractă a formei. Linia desenului său descrie însăşi starea de spirit a căutării: hoinărind brown-ian printre semnele realului, o linie care amînă parcă găsirea formei în miezul obiectivităţii ei. Dar mai este un « era ». Un al doilea.
Era în 1977, în ambianţa preparativelor pentru Studiul I (deschisă în aprilie 1978). După impactul cu Sigma, descoperirea existenţei unui alt duh al esteticului, în opera unor: Paul Gherasim, Horea Bernea şi Sorin Dumitrescu, dar deopotrivă în judecăţi de valoare, proprietatea asupra operei de artă, marchează al doilea mare reper al atelierului lui Doru Tulcan. Suita de experienţe plein air-iste



Eter şi umbră I, 1985
Sat, 1988



Mundus, 1986

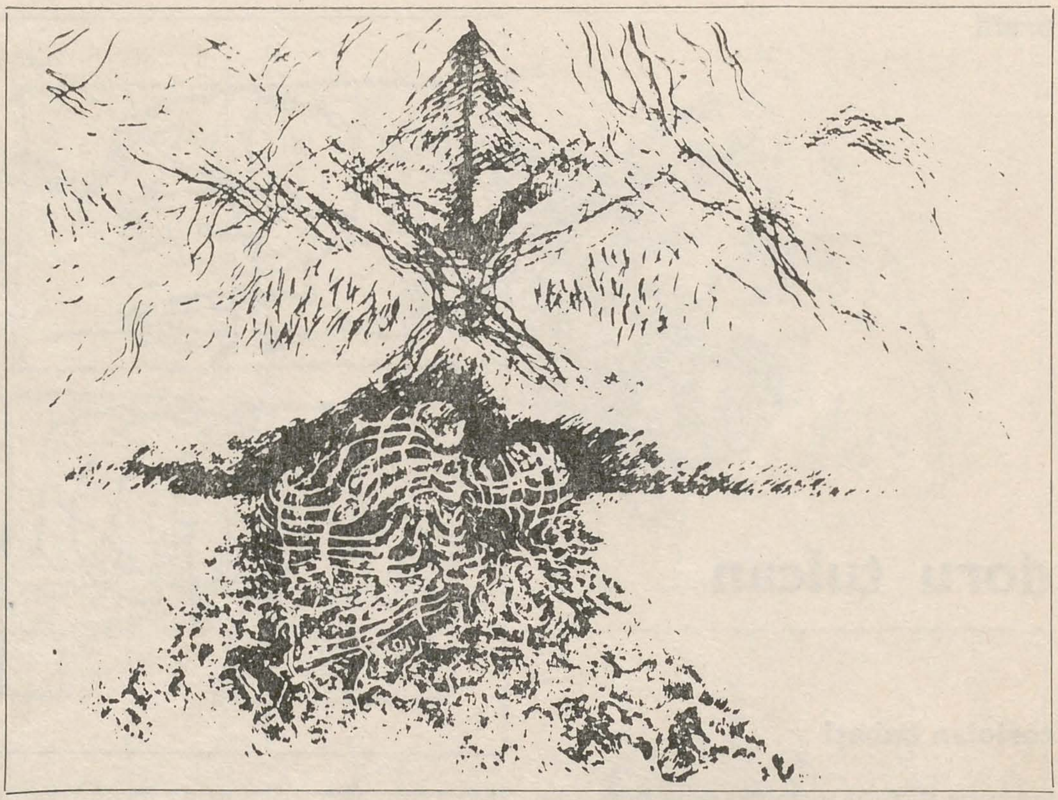
https://biblioteca-digitala.ro

în taberele de la Teremia Mare ('83, '84, '85), Făget ('86) și Tescani ('87) i-au înlesnit artistului timișorean, pe fondul unei mutații de perspectivă morală, redescoperirea tradiției și spiritului de școală românească, după ani de «conspecte» ale unei actualități artistice depeizate, cosmopolite. E o metamorfoză în care însă Doru Tulcan încearcă o conciliere cu «neuitarea» unor deprinderi de început. Astfel, în multe din peisajele sale — desene în tuș serigrafiate — se insinuează reperele unui conceptualism sugerînd analiza formei, luarea în posesiune rațională a formelor realului...

De cîțiva ani, Doru Tulcan cultivă ceea ce pentru «sigmiștii» de odinioară — pentru el y compris — era de neconceput pînă în anii '69-'74: iese «la peisaj». În natură, dar «la peisaj». Execută desene în creion, în tuș, guașă și încearcă chiar și uleiul «sur motif». În relație cu spațiul naturii, ei, el, fiecare după înzestrarea sa, au parcurs stadiile unor transformări de tipul creșterii; cu o «copilărie», ea însăși marcată de cîteva etape: mai întîi impresionați de actualitatea artei internaționale, absorbanți pînă la bulimie și, implicit, refractari la studiile după natură «o perioadă de radicalism negator»; cu o «adolescență» venind să reconsidere apoi Natura ca Materie primă a operei, ca suport sau cadru al artefactului. Ei au admis apoi, prin contactul cu teorii davinciene, ipostaza Naturii ca sursă nesfîrșită de «lecție» artistică... E perioada «acțiunilor», a manevrării formelor artificiale în peisaj, a structuralismului cosmic în «scenografia» Naturii după un scenariu cînd panteist, cînd scientist. Natura e văzută ca «partener» într-o poetică cu influxuri moderne de «land-art» și ecologism. În cadrul grupului, sau ulterior în cadrul practicilor de vară cu elevii Liceului, se lucra în peisaj, cu peisajul. Vîrstă a unei ideologii ludice, stenice, solare, într-o Natură în care artistul zburdă asemeni copilului în geometria fermecată a unui șotron. Încrezător și ușor inconștient.

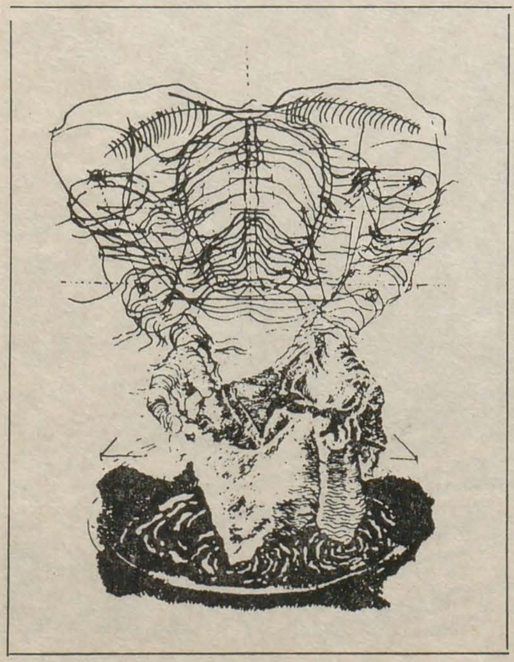
A ieși «la peisaj» însă, în acest ultim sfert de secol XX, nu înseamnă doar să imiți pe barbizoniști, impresioniști, pe Grigorescu, Andreescu ori Luchian, ci să aperi integritatea unei naturi încercate de efectele poluante ale progresului tehnologic și, mai ales, integritatea unei filiații.

Această întoarcere la natură nu e nici ea liniară. Vinovată de «anamneza» atîtor experiențe moderne de gust altier și conquistador e mai curînd o ieșire în «ideea» de peisaj. Drama artei moderne din ultimele decenii e jucată de altfel între ieșirea la Ideea de peisaj și recursul la Peisajul ideilor... Păstrînd proporțiile acestor considerații la scara subiectului nostru, în fața unor cline de deal — «Colnici» — Doru Tulcan, geometrul de odinioară, imaginează articulațiile lor structive, închipuie posibile șarpante eterice, aure, biocurenți.



Metamorfoză V, 1985

Acasă, 1984



Purificare III, 1986

Geometria peisajelor sale e amorsată cu sugestii de ridicări topometrice și sinteze cartografice... Prin exercițiul cu alură conceptualistă al desenelor sale, artistul induce sensul unei ordini ce prezidează fiecare fragment al naturii. În același sens al ordinii funcționează desenele lui Doru Tulcan executate după intervențiile sale în peisaj. Un mundus — o groapă, un mamelon sau o spirală sînt modelate de artist pe nisipul de pe plajele Timișului... E un gest pereche cu cel al lui Flondor reliefînd în pulberea făinii amintirea Obcinelor Bucovinei natale, peisaje de «buzunar» pentru pastelurile cu peisaje sufletești pe care le inspiră.

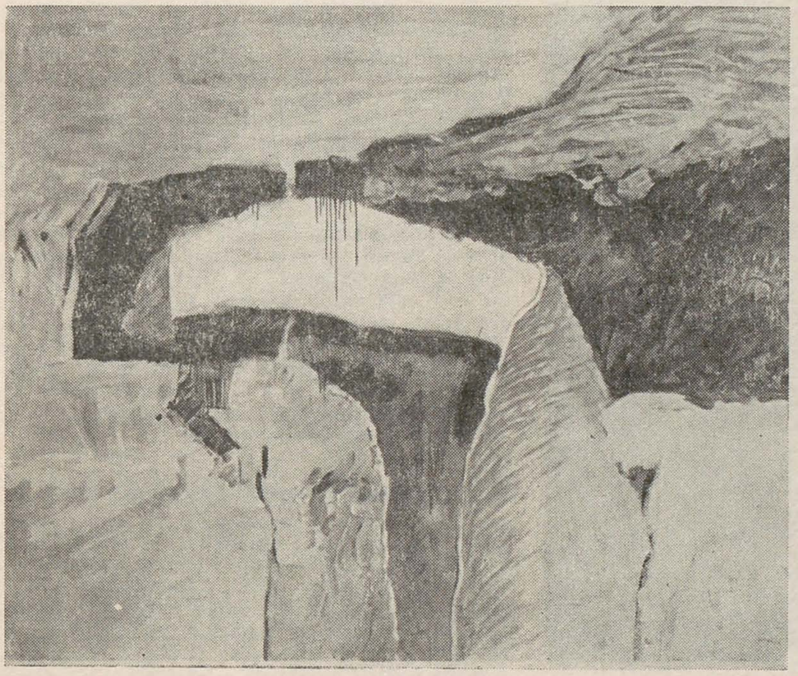
Desen după desen, Doru Tulcan «scrie» pămîntul cu mîna, îl marchează cu sfoara, hotărnicind umbrele din peisaj cu țăruși. Le fotografiază, le desenează... Ceea ce unește și circumscrie imaginile atelierului său — de la fotografie și film la obiecte și desene — este morfemul de undă de vibrație... Formele sale sînt reverberații — în pragul întrupării sau poate al destrupării. Desenele sale figurează metaforic diagrame; ale transparenței lucrurilor? cîmpurilor de vibrație? Totul pare undă, țesătură de vizibile și invizibile, alternanța «viziunii» și «vederii».

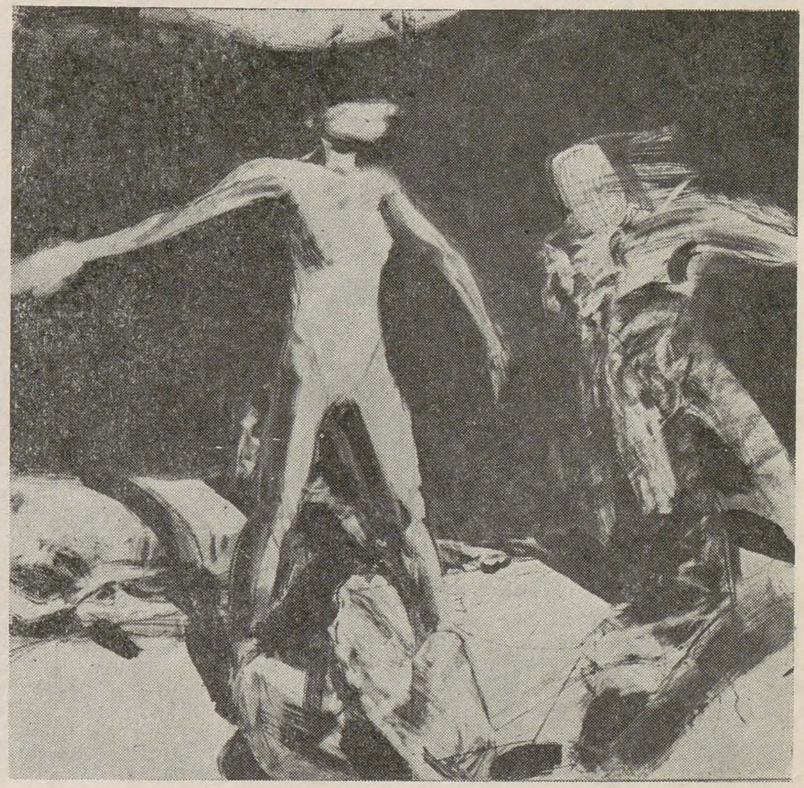
Linia sa nu are daimon. E calmă și metodică. Sistematică și prudentă. Plutește în desenul său un sentiment al amînării. ... Forma care amînă parcă să se întrupeze fizic ca o natură care refuză să se volatilizeze integral în vibrație. O rumoare de linii «înveșmîntate» în «spațiu». Cu această perspectivă asupra realului Doru Tulcan iese — în ultimii 5-6 ani — în peisajul pur de alte «intervenții», mai frecvent și programatic după experiențele plein air-iste. Din perioada de «secund» a anilor de grup, el și-a decantat alura unui artist care «asistă» realul lăsîndu-ne să ghicim quietismul la care visează în reprezentarea lui. El urmează, urmărește ecoul unei melopei monocorde a pămîntului, cerului, vegetației pentru a găsi acolo inepuizabilul tradus în desenul său prin rumoarea, evanescența și frisonul formelor.

După ani buni în care a crezut că totul e quantificabil și explicabil, artistul se livrează melancolic inexplicabilului... Cu adevărat — sună un gînd claudel-ian — poetul nu explică nimic, ci face ca lucrurile să devină explicabile...

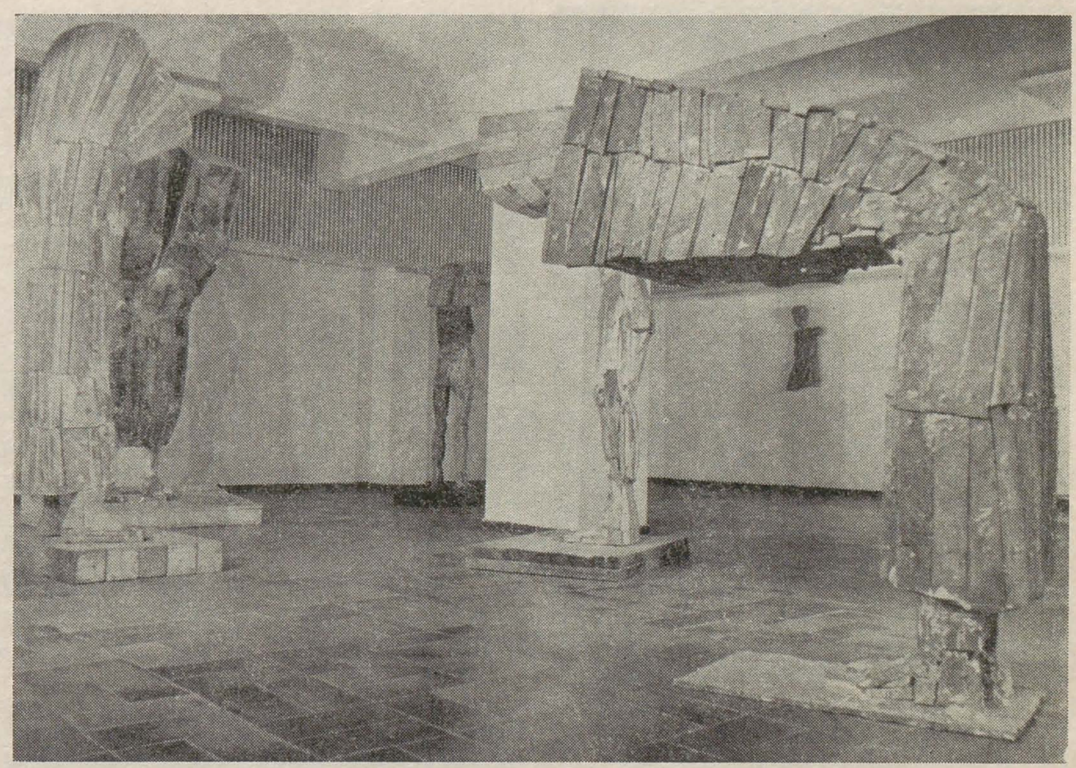
Aceasta e săgeata care așteaptă în arcul ce simt că se întinde în atelierul lui Dorul Tulcan.

https://biblioteca-digitala.ro





carmen popescu



ion darida (pictură), pál peter (desen) • cenaclul i.a.p.

În cadrul manifestărilor cenaclului studenților din Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu », doi viitori absolvenți ai secției de pictură monumentală (clasa prof. P. Achiţenie) expun împreună într-una din sălile localului din Griviţa 28.
Ion Darida: sîntem confruntați cu o pictură a gestului preconceptualizat, o hibridizare între expresia tehnică liberă și o înainte-gîndire îndelungă. Balansul acesta este permanent, imprimînd la un moment dat o notă confuză receptării: gestul impulsiv, chiar necontrolat, ascunde nenumărate repetiții mentale. Pe dimensiuni ample se desfășoară zone mari picturale, fără concretețe formală, dar de densă elaborare. Avem de-a face cu macrostructuri a căror supradimensionare vizează fie fragmente din obișnuite naturi (al căror impact real se pierde prin mărirea la scară), fie însăși materia picturală și gestul — tușa de proporțiile și cu rolul unui personaj activ al lucrării. Această materie picturală suferă și ea o atentă dozare, purtînd amprenta etapelor succesive febrilitate/meditație.
Pál Peter expune desene de o uimitoare calitate și maturitate artistică. Și ele se întind pe (foarte) mari dimensiuni ce convin irumperii de forță, reieșită, poate în primul rînd, din virtuțile tușului, agresiv exploatate pe hîrtia albă. Contrastele tranșante (extraordinară acea adîncime a negrului !) se asociază zonelor incerte, imaterializate din direcția absolvirii concretului. Personajele, construite în pensulație largă și expresivă, au o prezență de maximă percutanță; anatomia lor suportă stoic intervenții deformatoare, oferind ochiului imagini acute de tip «Neue Wilde», îmbogățite însă printr-o subtilă regie a imaginarului.
Expoziția celor doi studenți reține atenția prin ținută și profesionalism, anunțînd în avanpremieră apariția unor artiști deja formați.

mircea roman • orizont, atelier 35 / sculptură

Mircea Roman își denumește personajele « oameni din bucăți »: nu e numai un joc de cuvinte (à propos de « oameni dintr-o bucată »), sintagma reprezentînd chiar modalitatea internă de concepere a lucrărilor sale. Fragmentarea — corpul uman e edificat prin aglomerări disjuncte, bucăți ce compun integritatea individului — devine o descifrare a ființării. Sculptorul își marchează punctul inițial al evoluției prin prezența omului de ghips « livrat în felii ». De la orizontalitatea fragmentelor independente la construcția prin acumulare — piese de lemn ce se clădesc una peste alta/una dintr-alta, suportînd, pe lîngă acest inedit procedeu de modelare prin adăugire, intervenția acută a dălții — se parcurge un traseu în care personajele suferă o denudare (senzația oarecum dureroasă — și de data aceasta în primul rînd pentru sculptor — pe care ți-l dă un ecorșeu), o privire radiografică fizică și, mai ales, psihică. Puține personaje poartă chip, celelalte fiind monumentale desfășurări monolitice (despicarea bifurcată a trunchiului ori deconcertantul gol interior pe care ți-l oferă). Și sporind starea de tensiune pe care o resimți în fața lor, culoarea se insinuează (fără a-și pierde rolul funciar structiv) dintre rosturile lemnului. O fragmentare care, paradoxal, accentuează forța lucrărilor și care, din unghiul oglindirii, nu-ți arată o imagine prea flatantă. Remarcabilă această « sculptură cu nervii » (cum a denumit-o cu subtilă înțelegere Andrei Pintilie — text. cat.) a lui Mircea Roman.

nicolae ciochină, pictură • galateea

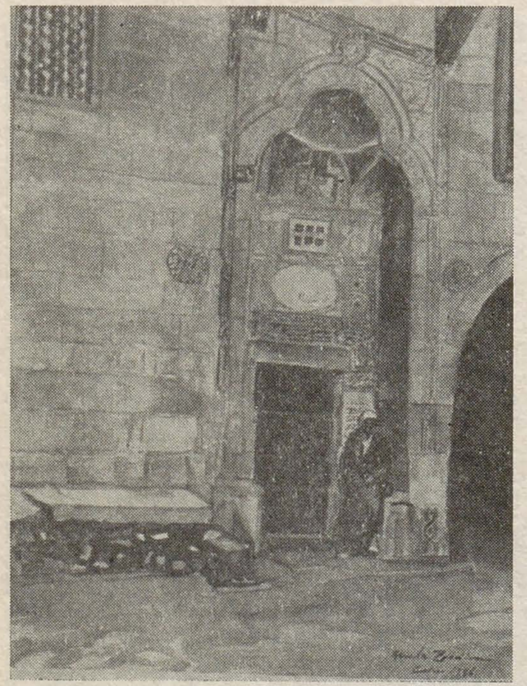
Format în atmosfera culturală ieșeană (avîndu-l ca profesor pe Dan Hatmanu), Nicolae Ciochină propune întîlnirea cu o artă îndatorată acestei erediăți (plus citirea în cheia personală). Și această cheie personală ar fi tocmai liricul, trăsătură fundamentală a picturii lui Ciochină. Gustul pentru natură moartă și peisaj, traduse într-o cromatică restrînsă, tonuri rupte acordate cu pricepere, modalitatea în care pictorul abordează tehnic aceste subiecte (aproape scene de gen), poate suscita paralela muzicală a unei creații în mod minor. Modestia naturilor sale — o economie a obiectelor (oale de pămînt, flori precare), a mijloacelor și, implicit, a compoziției — pare a fi și modestia meseriei de dascăl a artistului. Naturile moarte sînt o variație pe aceeași temă, ca într-un prelung studiu didactic, în care atenția se oprește pe formă, conturul decupat prin tonuri plate cu valențe decorative. De aici și pericolul șablonului (poate îmblînzit prin încercarea de delicată poetizare a subiectului). Peisajele (nu la fel de coerent susținute) sînt caligrafieri idilice ale naturii, o lume a pastelurilor lui Alecsandri.

gavril mocenco (pictură) • eforie

Parcurgerea expoziției lui Gavril Mocenco echivalează însuși traseul parcurs de artist în pictura sa. Drumul se situează între două (aproximativ) extreme, cu o foarte mică plajă intermediară: de la motivul telurizat și adus în concret (contururi groase, care

ION DARIDA
PETER PÁL
MIRCEA ROMAN

https://biblioteca-digitala.ro



uneori egalizează distanțele schimbînd rolurile/raporturile obiectelor în cadrul lucrării; culoare în pastă suculentă, chiar încărcată, deși în gamă ternă, restrînsă), la vălul de pîclă ce coboară peste imagine — o estompare nu prin privire ci prin concepție — o atmosferizare ce caută afectiv-diafanul, din care vin înspre afară forme vagi. Astfel se eludează problema construcției (altfel determinantă pentru prima categorie de lucrări, unde verticalele și orizontalele, mărunțite, au o dispută continuă), atenția mutîndu-se mai ales pe culoare monocordă, cu variații reduse tonal (rafinarea operată nu e oare monotonă față de bunele și mai vitalele acorduri cromatice încercate înainte?).

mala zamfirescu bedivan (pictură, desen) • orizont

Europeanului, dintotdeauna, i-a fost dată nostalgia Orientului. Între reveria vagă dar excesivă și febrilitatea descoperirii, mirajul acestuia pare a întreține/motiva excursul artistic al Malei Bedivan (simptomatic este și faptul că «Impresii din Orient» constituie, la capătul unor ani de așteptări, prima expoziție personală a artistei).
Ceea ce surprinde este extrema diversitate tehnică și tematică, de la schița de lucru pînă la pînza elaborată, plus o permanentă pendulare de manieră. Nu atît benefică cît deconcertantă, această prolificitate de exprimare a unei candori a privirii, o stare de «meraviglia» nelimpezită, în schimb surprinsă fidel și minuțios în acest aglomerat jurnal de călătorie. Natură sentimentală, Mala Bedivan se lasă atrasă de subiectele pitorești, din zona exotismului cromolitografiilor: cămile, beduini, palmieri, moschei — o priveliște aproape turistică, sau poate minuția consemnativă a călătorului continental de la începutul secolului XIX? Notația febrilă (altfel, specifică unui jurnal) se asociază desenului atent, cu grijă pentru detaliu, nu fără o anume sensibilitate a liniei; în general, o fidelă redare a imaginii, depășită uneori prin trame compoziționale interesante. O muncă asiduă de înregistrare: «cred că din tot zbuciumul meu am transmis ceva privitorului» (Mala Bedivan — cat. exp.). Și à propos de zbucium, cromatica e cea care mărturisește cel mai bine fascinația resimțită de artist: culori crude, nealterate, în acorduri tari, sigur, și o prospețime a tonurilor (într-o prea mare emoție frazele coerente nu-și au locul, ci numai interjecțiile și exclamațiile).

ioan alexandru boanchiș (pictură) • gamb

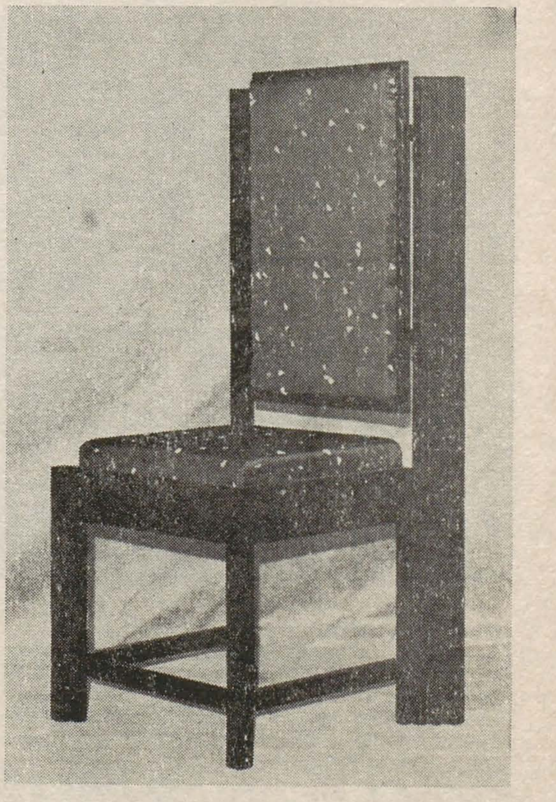
Ioan Alexandru Boanchiș se prezintă la personala de acum cu un număr impresionant de lucrări (îndatorate tematic peisajului și naturii moarte) — o demonstrație de forță, dar și de apartenență, căci, scrie Teodor Redlow în catalog: «Ioan Alexandru Boanchiș este și devine, de la o expoziție la alta, tot *mai* pictor...».
Lucrările lui BIA — după cum se autoabreviază — sînt produsul unei senzivități hibride: ochiul său nu s-a hotărît să fie numai cel al pictorului, privind și cu euforia descriptiv temperată a unei proze lirice. De aici o glisare permanentă între tipuri și zone de limbaj; unul din rezultate ar fi acela al «*imprecisului*»: pe de o parte compozițiile deschise, ce nu limitează spațiul peisajului (plutind de-a lungul unei orizontale, ea singură accentuată), pe de altă parte imprecizia tușei, a maselor mari neconturate, în care apar precizate doar anume detalii, la întîmplare (pentru că nu țin cont de legile desenului sau picturii, ci de legi selective interne). Derivată dintr-o prelucrare de (oarecum) manieră postimpresionistă, sau — mai degrabă — din privirea «*impresivă*», această învăluire e dublată de o «așezare» telurică (vezi pasta groasă pusă cu cuțitul), a unei (mono)cromii saturate ce face din peisaje corespondențele unor stări.

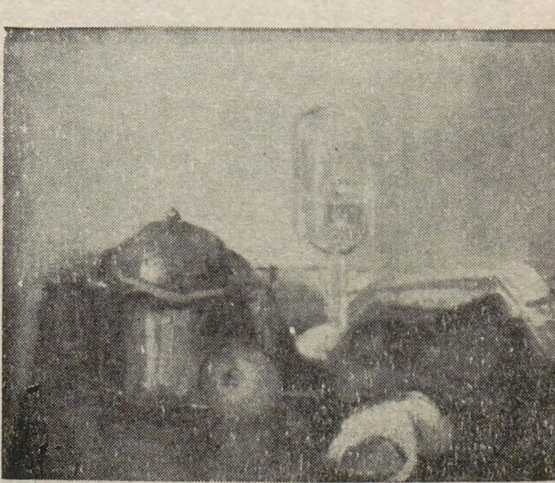
adrian zisu (pictură) • hanul cu tei

Expoziția lui Adrian Zisu oferă un bizar (și neconcludent) amestec de genuri, maniere și tehnici; și, mai mult de atît, ceea ce surprinde pentru o sală a Atelierului 35 este lipsa majoră de inovație, sau măcar de citire în cheie proprie, oferind în schimb o nostalgie «cu tot dinadinsul». Nu dispersarea tematică deranjează, ci inexistența unei modalități coerente de abordare. 1. Naturi moarte, portrete, scene de gen — pe (foarte) mici dimensiuni, ele sînt calchieri aproape fidele ale micilor maeștri flamanzi și olandezi. (Oare prenumele să-l fi determinat la pastișarea manierei unui Brouwer sau van Ostade?). Cromatica economică — cu izbutite efecte de strălucire pe fond închis, desenul șovăitor parcă anume (sau nu?), anecdota — toate sînt elemente ce par a fi bine mînuite, dar nu credem că e de ajuns. 2. Peisajele — și ele de mici dimensiuni — schimbă economia de mijloce de exprimare pe o paletă ușor incertă (nu fără anumite armonii), pusă în tușe dispersate. 3. Zidurile — reprezintă lucrările cele mai interesante ale expoziției; rama decupează cadre dreptunghiulare din suprafața zidurilor: un subtil joc între bidimensionalitatea peretelui și cea a pînzei. Fragmentele astfel «extrase» sînt mărite pînă la aproape scoaterea din identitate, fisurile de tencuială, cercevelele devenind vectori cu forță compozițională.

corneliu sever mermeze (pictură) • simeza

Noua personală (a 7-a) a lui Sever Mermeze continuă preocupările anterioare ale artistului, neschimbînd într-un fel sau altul matca discursului (retorico-) plastic deja constituit. Consecvența aplicată cu care își urmărește teme mai vechi («Strămoșească sacră vatră») e un semn al plierii fidele pe o anumită zonă de exprimare — textuală — a picturii. Avem de a face cu picturi de ample dimensiuni, pe măsura subiectelor și tratării lor monumentale (toposul «măreţului» — un discurs suplantat de hiperbole și metonimii). Aptitudinile de monumentalist — ca și aplecarea spre o pictură «gravă», de o simbologie filosofică a arhetipului — sînt





GAVRIL MOCENCO
MALA ZAMFIRESCU BEDIVAN
ADRIAN ZISU
RADU TEODORESCU

instrumentele de bază cu care Sever Mermeze își construiește demersul.
Monumentalitatea reiese din amploarea formei; o formă sintetică nu atît epurată spre simbol, cît preluată (decupată) în sensul unei desprinderi între conținut și semn. Pe de altă parte, și cromatica — prin raporturile sale tranșante: ocru-orange/brun/aur — repartizată pe suprafețe ample — susține miza monumentalului.
Astfel concepute tehnic, lucrările au tendința de a ieși din zona picturii propriu-zise pentru a intra în cea a monumentului în proiect, a grandioasei semnalizări omagiale. Triptic, vatră, meșterul Manole . . ., etc. — toposuri de gîndire simbolică (cînd de fapt, alegorică), prezența antropomorfă, și ea emblematică (vezi Decebal, Burebista), asociindu-se semnelor perene arhetipale (cerc, semicerc triunghi, val). Un nivel la care ai acces, fără nevoia de a-l transcende.

radu teodorescu (design) • căminul artei (parter)

Formele mobilierului proiectat de Radu Teodorescu se împărtășesc toate, de la o aparentă simplitate, suplantată în fapt de sofisticări ulterioare. Simplitatea este alimentată de un foarte strict geometrism primar: pătrate, dreptunghiuri și triunghiuri ce-și ordonează riguros propriul spațiu, precum și ambientul în care sînt plasate. Liniile perpendiculare (de respirație lungă — vezi scaunul, fotoliul, bancheta — sau pe moduli mici — lămpile, etajerele) departajează planuri clare, urmărind o anume ritmică a volumului.

Designerul uzează economic de mijloacele sale de exprimare. Mobilierul este o îmbinare de pătrate și, mai rar, dreptunghiuri (făcînd excepție de forma jucată pe triunghiuri a banchetei), într-o formulă ce sugerează asimilarea experiențelor secolului — ni se pare interesant într-un fel de « modern style » și « De Stijl » — și recuplarea lor pe criterii uniformizatoare. Nota diferită vine din direcția agrementării acestor forme: se operează amplificări de linie cu rol reverberator (retragerile succesive ale elementelor marginale din mobilier — o cvasi « barochizare » liniară a acestuia — sau fragmentarea epurată a modulilor de lampă), intervenții ce afectează și structura obiectului, sau se lucrează asupra suprafeței decorative (jocul de triunghiuri colorate de pe tapițeria neagră). Rezultatul este cel al unei expresii echivoce, dovedind o apetență la nivelul limbajului formal, pentru o epidermă postmodernă.

prolog • căminul artei (etaj)

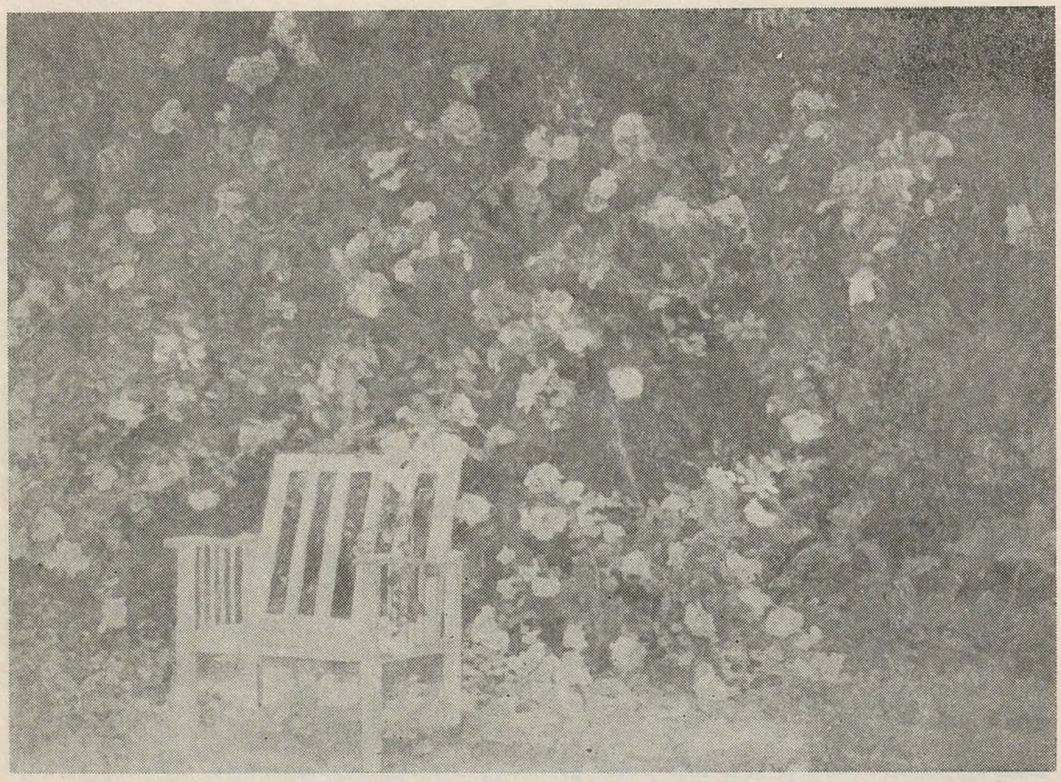
Natură-peisaj: « Prolog » ne este deja familiară; intuim, într-o anumită măsură, întîlnirea cu aceasta,

VASILE VARGA
MIHAI SĂRBULESCU
PAUL GHERASIM
HORIA BERNEA

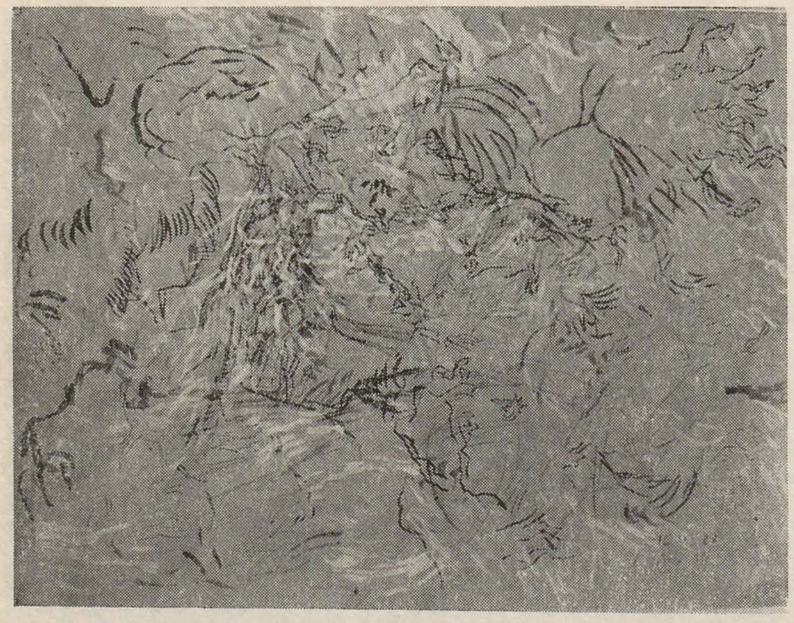
https://biblioteca-digitala.ro

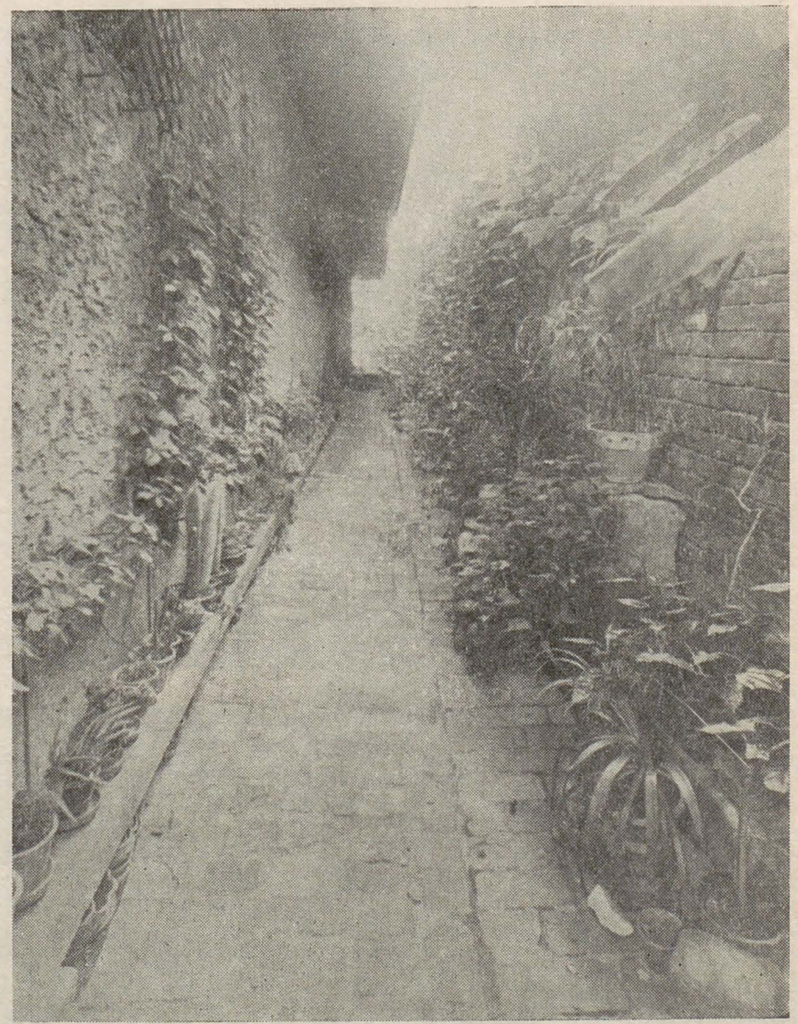
aurelia mocanu

cenaclul i.a.p.



După manifestări sporadice, uneori atît de circumscrise secției teoretice încît generații de absolvenți pot reconstitui cu greu ființarea unui cenaclu studențesc la Institutul « Nicolae Grigorescu », iată, începînd din primele luni ale anului putem consemna momente plastice notabile prin coeziunea și ritmicitatea unui grup de creație, coordonat de profesorul—pictor Dan Mohanu. Prima expoziție a exploatat spațiul-hală al unei încăperi școlare cu totul altfel decît panotările de la finalul semestrelor. Specia instalațiilor (Andreea Flondor, Adrian Avram) a consonat din plin cu ingeniozitatea, spiritul ludic și improvizator al vîrstei foarte tinere. Alături de mai generale căutări plastice pe inter-media, de compoziții (eventual seriale) cu regnuri de semne, se pot inventaria, pe autori, coordonate ale artei zise « tinere » din peisajul nostru plastic. Expoziția a avut, în ansamblu, un suflu foarte apropiat celei « mostră » — Baia Mare și celei « lot reprezentativ » — Oradea, din anul « tineresc » 1988. După identificarea tușeului de regie, să urmărim nota specifică. Exercițiile interogative (marca personală se calculează prin diferență la temele programei) au avut un grad, desigur, oscilant de « profesionalizare », în sensul captării și epuizării unor metafore plastice: de la acuratețe și perfecționism (Gabriel Cojor, Petru Stendl,





și nu în sensul previzibilității ci datorită unei constanțe a căutării. Și de data aceasta prilejul întîlnirii (sau pretextul? — o ambiguitate de raportare) este natura. Aici se impune o precizare: a picta în/despre natură înseamnă a face peisaj? Peisajul implică o *distanță*, el obligă la prezența *privitorului*, care se situează *dincoace de*; depărtarea există și este necesară și, astfel, peisajul înseamnă judecată estetică. Față de natură nu te situezi, în ea te incluzi; peisajul îl determini tu, natura o poți ignora; peisajul îl privești — natura o contempli.

Grădina: tema (aproape unanim respectată) a expoziției este *grădina*; de aici conotații în plus (nu ca reprezentare ci ca situare mentală). În primul rînd ideea de « hortus conclusus » — nu numai separarea contemplativă, ci și recuperarea unei vîrste utopic trecută. Recuperare ce rimează, pentru a transla în concret propoziția, și cu efortul întoarcerii la tradiție. (Chiar dacă tradiția e aici un limbaj: ea nu este asumată ci folosită pentru a trece peste; în spatele ei, exprimîndu-ne printr-o inversare derutantă, se simte toată experiența *modernității*.) « Hortus conclusus » — abstracție și abstragere; nostalgia unei stări de inocență — de aici și « franciscanismul » picturii.

XXX — formația de acum a Prologului este, în parte, schimbată. Nu se poate vorbi de o unitate de stil, ci de una de temă — o raportare comună și, în același timp, individuală. Natura ca meditație contemplativă și ca mediere — ochiul nu este un simplu instrument al văzului și al înregistrării, el trece prin, peste, către *altceva*; cu nuanțările necesare, aici s-ar grupa Gherasim, Bernea, Paștina,

p. 38
HOREA PAȘTINA
CONSTANTIN FLONDOR
ION GRIGORESCU

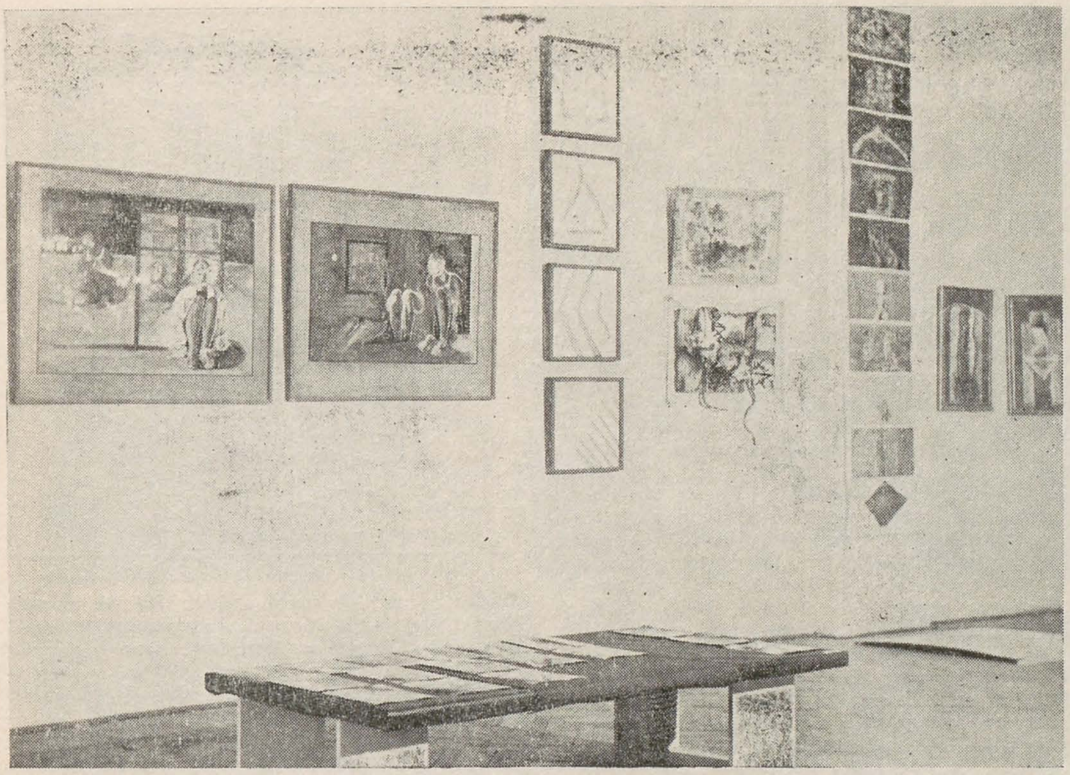
p. 39
Expoziția Cenaclului I.A.P.
DORU ROTARU
MARIANA PALEA

Sârbulescu: « umilința » materiei picturale la Gherasim și Paștina (aplicînd afirmației noi corecții de nuanță; plus tema așteptării la cel din urmă), frugalitatea lui Sârbulescu, « inocența » spiritualizată și exercițiul (tot spiritual) al temei în lucrările lui Bernea. Tot meditație, dar de altă factură, regăsim și la Flondor: natura, pe lîngă spațializarea sa, capătă o componentă predominant temporală; notațiile devin expresie, o (sur)prindere în forță și sensibilă febrilitate. Varga și Teodoreanu, descriptivi, narează peisaje: Teodoreanu într-un lirism impresiv, Varga într-o formulă academizantă a peisajului românesc. Alăturîndu-se picturii și desenului, fotografiile lui Ion Grigorescu propun o transfigurare obiectivizată a naturii.

Tiberiu Pop) pînă la fervoarea și aleatoriul întîlnirii genuine cu mediile plastice (Lia Perjovschi). Tentăm identificarea unui ascendent formativ acestei expoziții extra-școlare, cu următoarele însemne de « școală bucureșteană »: consistența paletei (Eduard Mülthaler), arcanele picturalității (Ion Darida), morfemul figurativ de extracție expresionistă, vizînd însă emblematicul.

Viața cenaclului, deja diversificată, a continuat cu dia-proiecții ale invitaților-« monitori » de investigații vizuale — Iosif Király și Radu Igazság (propuneri și deformări spațiale, intervenție grafică pe celuloid, instalații, happening-uri etc.). Impresia de fervoare s-a menținut și s-a sedimentat apoi în « solo-urile » expoziționale de pictură și grafică — Ion Darida și Pál Péter. Personal, așteptăm cu interes dialogul colocvial, relația comunicațio-

https://biblioteca-digitala.ro



Se orientează spre marginile de sat, spre locurile unde natura este dominantă față de formele de cultură materială. Paleta prețioasă pe care o folosește — violet, verde china — cu o structurală înclinație spre gamele reci, dau un sentiment de transpunere într-un peisaj imaginar, straniu și captivant prin misterele ce le promite în liniștea lui funciară. Peisajele urbane sînt rare și distonante în masa de pace ancestrală pe care o exală colțurile de natură campestră, surprinse în faptul serii, într-un anotimp incert, ce te îngheață prin finele sale degradeuri de violaceuri și verzuri și prin contorsionarea dramatică a arborilor. Legată sentimental de mediul rural, Mariana Palea filtrează motivul peisagistic printr-o mare sensibilitate coloristică, unde intervin filtrele și voalurile tonale reci, pe care autoarea le stăpînește în cel mai înalt grad.

mihai gheorghe-coron ● galeriile de artă, galați

O bucurie a transparențelor străbate întreaga pictură a lui Mihai Gheorghe-Coron, fie că este vorba de cea în acuarelă, fie de cea în ulei. Artistul își dezvoltă repertoriul formal pendulînd între două genuri — naturile statice cu flori și peisajele riverane. Florile sale sînt doar spoturi cromatice fulgurînd într-o masă lichidă de mare finețe și rafinament plastic. Unele dintre lucrări, fără a preciza specia plantelor (metodă învechită, ce încerca să convingă privitorii de veridicitatea realizării și, deci, de măiestria autorului), se intitulează, foarte poetic (dar și foarte la obiect), «Transparență» sau «Estompare».

nală de cenaclu, prilej de cîștig real întru autoidentificare prin raportări intra și extra-generație, cu limite, iată, între 20 și 40 de ani.

nicolae macovei

doru rotaru ● orizont

Pentru Doru Rotaru atmosfera suprarealistă nu reprezintă decît un mijloc, nu un scop, alături de unele procedee ale acestui curent coexistînd, cu drept egal de revendicare, oniricul sau metafizicul, simbolismul și un realism poetic, toate acestea fuzionînd în grade mai mari sau mai mici într-o unitate ce se dorește, mai ales, un cald și viguros respect pentru desen, pentru severitatea și forța lui de penetrație, însușite de artist, probabil, dintr-un atașament subiacent «meșterilor» Renașterii. Astfel, planurile se disting printr-un echilibru calm, egal, tratat cu un anumit decorativism monumental, creator de difuză austeritate, servind în același timp unei riguroase construcții compoziționale. Detaliul anatomic se integrează pe aceleași coordonate de stabilitate arhitecturală, de savantă coordonare a părților într-un întreg nu mai puțin echilibrat. Realul, ca și viziunea, se centrează în jurul unei opțiuni fundamentale a artistului și anume credința în frumos, nu într-un estetic elaborat pentru a ilustra noi aranjamente teoretice, programatice și exclusiviste, ci pur și simplu a frumosului ca echilibru, armonie, încîntare, plăcere de a privi un tablou. Tragicul existenței umane ca și un peisaj sînt frumoase, se armonizează pînă la a deveni aproape senzuale, sau oricum neantagonice. Frumosul se dovedește un puternic mijloc de a înlătura suferința, agresivitatea din noi și din jurul nostru, este poate singurul mijloc de a da sens istoriei și individului, peisajului și obiectelor, de a atenua încrîncenările noastre existențiale ori micile noastre pîlpîiri nesemnificative în imensitatea spațiului și timpului. Portretele și autoportretele lui Doru Rotaru continuă, cu alte mijloace, aceeași idee: fixează cu molcomă căldură ceva din accidentalul și stupoarea deformantă a chipului în favoarea unui palid hieratism misterios, atenuînd urmele înfrîngerilor. Sîntem urîți, dar putem fi frumoși, realitatea este tragică, poate absurdă, dar noi putem să o facem acceptabilă, chiar bună. Asta este exact misiunea artistului, crede Doru Rotaru și, cu o fervoare bine strunită plastic, tonal și constructiv, merge pe această miză fragilă, pe această punte de culoare ce leagă țărmurile utopiei de țărmurile eticii. Este desigur un punct de vedere și dacă un peisaj cu arbori de lumină și chipul unei femei flancate de un cer de scoici stau pe același plan, sînt tot atît de «frumoase» și ni se adresează cu aceeași căldură și încredere, înseamnă că artistul ca și noi a găsit ceva; un sens, un sens poate trecător, iluzoriu, un sens la care putem renunța oricînd, dar oricum un sens.

adrian-silvan ionescu

mariana palea ● eforie

În expoziția personală de debut, Mariana Palea ne apare ca o pictoriță ce și-a închegat o sintaxă plastică de care este foarte sigură. Absolventă a Facultății de Desen, unde i-a avut profesori pe Rodica Lazăr și Traian Brădean, păstrează încă puternice amintiri de școală în grafia riguroasă cu care își grănițuiește portretele și în compoziția tradițională a modelelor, fără a îndrăzni să depășească poza de academie. În peisaj însă, reușește să se elibereze de lecția maeștrilor ce i-au călăuzit primii pași în artă, făcînd un curajos pas înainte.

Dominanta de oliv a satelor pescărești și a malurilor Dunării contribuie la accentuarea fluidității, a aburului ce învăluie totul într-un voal cu efecte de sfumato. Casele mici, lotcile trase la țărm sau cele care plutesc pe oglinda apei glodoase, sînt lucrate în pete plate, decorative, aplicate cu nerv, într-o geometrie de pătrate și dreptunghiuri late cît tușa. Această arhitectură tașistă, acordată suprafeței dă o deosebită animație compoziției ce, prin cromatica pastelată de brun-ocru-galben-verde, ar fi apărut ternă și tristă fără o minimă agitație. Agitația razelor de soare pierdute pe valuri, a stufului ce acoperă casele, a luntrilor și tufișurilor de pe mal, dau imediatețe momentului cînd au fost imortalizate pe pînză și concretizează notația «in situ» a peisajului.
Bun observator al mediului natural pe care îl are la îndemînă și cu care este în perfectă comuniune — zona dunăreană — Mihai Gheorghe-Coron, fin consemnator al stimulilor cromatici și formali, a realizat o expoziție unitară și plină de vibrație.

valentin ciucă

mihai bejenaru, univers eminescian ● galeriile «luchian», botoșani

Este îndeobște cunoscută dificultatea de a ilustra poezia. Între cuvînt și imaginea poetică, deși există o relație de complementaritate, totuși doar arareori linia sau culoarea pot surprinde satisfăcător inefabilul poeziei. Limbajul celor două arte este nu numai diferit, dar și de o orgolioasă autonomie. Să nu absolutizăm însă: sînt destule cazuri cînd artiști înzestrați cu o reală capacitate de «lectură» a poeziei au reușit să afle echivalențe adecvate și sugestive. Situația liricii eminesciene nu se sustrage acestor observații cu caracter general. Nu puține au fost tentativele de a-i ilustra versurile, de a-i

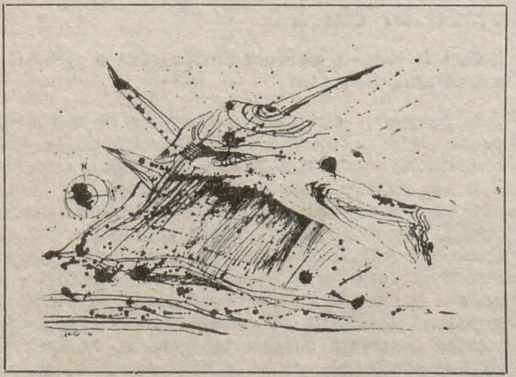
https://biblioteca-digitala.ro

contura vizual universul poetic. Consider însă că profunzimile filosofice ale acestui univers, farmecul indelebil al rostirii prezintă serioase dificultăți temerarului hotărît să afle metaforelor poetice echivalențe plastice. Ne vin în memorie îndeosebi numele graficienilor Aurel Bordenache, Ligia Macovei, Ion Murariu, dar și ale pictorilor Eugen Ștefan Boușcă, Sabin Bălașa, Ion Sălișteanu ș.a. Reflecțiile de pînă acum vor să evidențieze atît înscrierea lui *Mihai Bejenaru* — expozantul de la galeriile *Luchian* din Botoșani — într-o serie ilustră cît și, tocmai de aceea, dimensiunea reușitei sale. Tînărul artist recurge la tehnica fluidităților, acuarela, se pare, mai potrivită a exprima sugestivitatea versului eminescian. Punctele de incidență dintre vers și imagine se descoperă cu oarecare ușurință cu condiția de a-i acorda plasticianului libertatea de a-și selecta motivele, de a le trata într-o acută perspectivă personală.
Sensibil și stăpîn pe meșteșugul acuarelei, căreia îi atribuie uneori consistența picturii, Mihai Bejenaru își urmează «idolul» într-un periplu uman și spiritual încercînd să-i înțeleagă modul propriu *de a vedea* lumea. Altfel spus, să descifreze tipul său de vizualitate. Din orizontul fabulos al copilăriei (n.n. Mihai Bejenaru s-a născut la Ipoteștii!) pictorul pare sedus de interogația nostalgică: «Unde ești copilărie cu pădurea ta cu tot?»... În registrul rememorării, pictorul se lasă animat de mișcările vagi, aluzive ale codrului bătut de gînduri, ale materiei cromatice și intervine doar atunci cînd simte nevoia unor precizări de accent. Efectele de lună — motiv romantic — par a fi pe gustul impresioniștilor după cum apelul constant la elementele acvatice: lacul, zăpada sau troienele, ploaia vizează nu numai o spectaculoasă rezolvare picturală dar și conotația unei autentice cosmogonii. Mihai Bejenaru și-a asumat de bună voie dificultatea unei astfel de apropieri de Eminescu. A făcut-o însă cu emoție, patos participativ și, la fel de important, cu profesionalitate. Trecînd și acest examen, el se dovedește a fi unul dintre cei mai înzestrați acuareliști tineri.

daniel prelici

jenö bartos • cupola, iași

Oferta expozițională a desenelor mai mult sau mai puțin colorate pe care le-a realizat în vremea din urmă Jenö Bartos include chipuri umane sau umanoide, fragmente fizionomice, elemente de peisaj campestru sau de ambianță citadină, fito și zoomorfii, zone diferite texturate, mai dense sau mai rarefiate, figurări net recognoscibile, învecinări de linii și pete misterioase în hățișurile rezultate din jocul lor pur grafic. Puterile artisticității sînt cele care fac ca asemenea amalgamări să genereze nu uscate încifrări și nici confuzie a urmelor dezordonate ale unei gesticulații grafice lipsite de finalitate, ci diferite aspecte ale unei coerențe expresive care nu poate purta altă marcă decît pe aceea a lui Bartos, rezultînd din impresiile sale vii și amintirile sale, din chipurile care-i populează visele și cele sedimentate în propriul muzeu imaginar de profesionist al imaginii, din certitudinile și ezitările omului, din căutările de tehnică ale specialistului în expresie vizuală bidimensională — toate se contopesc în aceste desene a căror vădită organicitate ne face să ne gîndim că opera de artă aspiră, măcar la modul ideal, la statutul de existență al unei ființe. Fie că recunoaștem, la un prim nivel de lizibilitate, figuri și ambianțe spațiale destul de clar înfățișate încît să li se poată atribui cîte un nume, fie că ne ascuțim văzul pînă dincolo de limitele familiarului, lăsîndu-ni-l captat de jocul captivant al desenării înseși, izvorît din adîncuri sufletești rămase nelămurite, tainice, aceste desene de pictor nu-și epuizează încărcătura prin simpla referință mitologică a iconografiei și a titulaturii lor: Tumulus, Pe o altă planetă, Leviathan, Levitație, Scrutînd necunoscutul, Quetzalcoatl, Valea uitării etc.



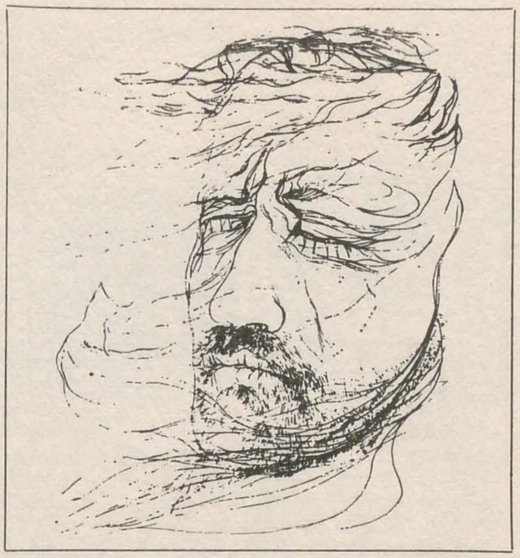
JENŐ BARTOS

cărți / idei

expresionismul continuu

călin dan

Observator atent al fenomenelor artistice de ultimă oră, pe care le urmărește cu un spirit distilat la focul lent al experienței, dar păstrător de entuziasme (candori chiar) juvenile, Olga Bușneag ne oferă în eseul dedicat Ligiei Macovei * un text exemplar pentru ceea ce s-ar putea numi «monografie în mișcare». Criticul găsește, astfel, tonul just pentru a se apropia de un artist care, aflat în al zecelea lustru al activității sale, dovedește o nedomolită vitalitate, înscriindu-se în continuare printre numele de marcă ce dinamizează cultura vizuală a acestui loc. Pornind de la o atare premiză, lectorul va găsi deplină satisfacție în abila împletire a datelor biografice cu judecățile de valoare, în alternarea confesiunilor (culese, unele, în conversații purtate de-a lungul anilor) și comentariilor «pe obiect», în jocul citatelor (cu referire directă la operă, sau menite să ofere un cadru teoretic general — privitor la funcția psihanalitică a unor elemente iconografice, la psihologia ductului în desen, la funcția simbolică a culorii etc.). Prin asemenea procedee de atac și ocolire, se configurează imaginea vagă și precisă, acută și evanescentă, deopotrivă, a Ligiei Macovei, artistă căreia cultura noastră îi datorează, înainte de toate, o mai bună cunoaștere de sine.
Pentru că, așa cum observa cu acuitate Șerban Cioculescu (ce ni se arată, pentru prima dată în acest text, ca un redutabil comentator al fenomenului plastic), Ligia Macovei a confirmat, cu superbă dezinvoltură, dar și cu nedisimulat curaj, existența în ecuația vizualității românești a unei constante expresioniste, ce modifică fundamental teoria «specificului», bazată pînă acum doar pe componente ca impresionism și «tradiționalism» (termen ambiguu, căutînd să asimileze un fenomen mai difuz, comentat pînă acum sub eticheta de Nou Clasicism, Noua Obiectivitate ș.a.).
Așa cum observă și Olga Bușneag, revirimentul cunoscut în anii '80 de către arta expresionistă readuce opera Ligiei Macovei dintr-o nemeritată marginalitate către epicentrul tectonicii înnoitoare, transformînd ceea ce apărea, la un moment dat, ca o «viețuire paralelă», într-un model justificator pentru atitudini mai îndrăznețe. Centralizînd, cu sensibilitate mediumnică, datele disparate ale unui expresionism european extrem de diversificat în nuanțele sale, artista servește mai tinerilor săi colegi o precedență încurajatoare și, totodată, un model de lectură.
Pe această situare se sprijină și comentariul Olgăi Bușneag, fie că atacă problema anilor de formație, pe cea a surselor și modelelor, fie că încearcă trasarea unui portret psihologic ori eboșarea unor relații mai vaste, de tipul artă-și-angajare, imagine-și-lectură etc. Autoarea are vocația sentințelor memorabile și nici un comentariu ulterior asupra operei în plină ecloziune a Ligiei Macovei nu va putea face abstracție de formulări ca: *expresionism bipolar* (trecînd de la «grimasa grotescă» la «exuberanța vitală»), *vehemența temperamentului, organica nevoie de a nara, noul antrenament în realitate* (o locuțiune pentru noul realism, în care artista îi e, pare-mi-se, tributară lui Renato Guttuso — lucru trecut cu vederea în text) *propensiunea către șarjă, tensiunile interioare ale imaginii* ș.a.m.d. Opiniile mele se despart de cele ale autoarei în încercarea de înscriere a expresionismului vehiculat de Ligia Macovei într-o zonă a «latinității», unde blîndețea stenică a Mediteranei clasice dizolvă solar asperitățile, unde agresivitatea sincerității e temperată de umor, iar exasperarea trăirilor e filtrată prin reverie. La o privire de ansamblu, toate aceste contradicții se argumentează, dar ele își găsesc trimiterile în opere clar *diferențiate*. Cu eclectismul superior al spiritelor care pun *lectura* pe același plan cu *trăirea*, Ligia Macovei revigorează, pe de o parte, angoasa expresionistă, iar pe de alta, explorează universul echilibrat al elenității. Aceste extreme coabitează însă arareori și în orice caz operele cele mai puternice nu puritatea opțiunii, într-o direcție sau în alta.
Ceea ce ferește de fractură imaginea globală e o însușire unificatoare pe care aș numi-o mai degrabă (și mai ambiguu) *primitivism* și pentru care chiar Olga Bușneag găsește, am impresia, o formulă fericită atunci cînd vorbește despre «*programul*»



LIGIA MACOVEI — Ilustrație la «Trecut-au anii...»

Picasso pe care îl aplică artista. De pe această poziție poate Ligia Macovei să contemple, cu egală participare, imageria bizantină, expresionismul *avant la lettre* al unui Magnasco, strălucirea lui Vlaminck, compoziția lui Matisse, albastrul lui Rouault, operînd, peste toate, o sinteză proprie.
Cititor rafinat al picturii, Ligia Macovei e, nu întîmplător, și un cititor al imaginii poetice. «Capacitatea de a investiga irealitatea universului poetic îi este la fel de propice ca aceea de a cerceta realitatea evenimentului cotidian», scrie Olga Bușneag. De altfel, artistul complex care e Ligia Macovei mai are încă de luptat cu imaginea unilaterală pe care, sprijinită de o fericită propagare tipografică, ilustrația sa la mari poeți ai lumii au fixat-o în memoria colectivă. Fără să fie *mai mult* decît ne arată echivalările sale la Desnos, Jebeleanu, Heine, Lermontov, Arghezi, Saba etc. Ligia Macovei este *și altceva*. Robustețea temperamentului său nu poate fi restrînsă la o unică formulă de expresie. Cuvine-se, totuși, în acest moment, să menționăm pasul înainte pe care artista l-a făcut în explorarea vizualității eminesciene, modul în care întîlnirea sa cu cea mai complexă și vastă formă a spiritualității noastre a căpătat autonomie și putere de circulație în sfera vizualului. Vocația mediumnică a Ligiei Macovei i-a permis, încă o dată, să cutreiere cu aceeași intensitate lumea boreală, ciclopică și sumbră, și pe cea edenică, armonios solară, pe care Eminescu a cuprins-o în geologia vastă a operei sale.

* Olga Bușneag: *Ligia Macovei*, Meridiane, 1987.

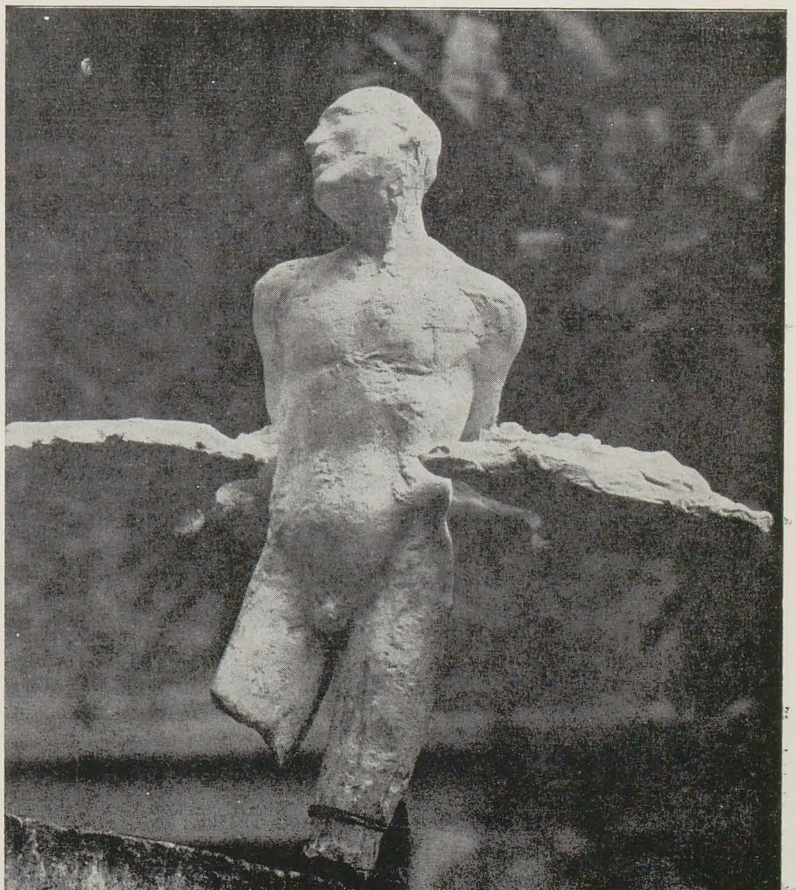
calendar

cristea grosu (n. 21 iunie 1906), sculptor, București
elefterie andreescu (n. 1 iunie 1909), scenograf, București
elena constante (n. 18 iunie 1909), artist decorator, București
corneliu petrescu (n. 23 iunie 1924), grafician, București
doina lie (n. 1 iunie 1929), sculptor, București
cornelia daneț-demetrescu (n. 2 iunie 1929), grafician, București
petru virgil petrescu (n. 16 iunie 1929), grafician, Piatra Neamț
alexandru șainelic (n. 15 iunie 1929), pictor, Baia Mare
ileana micodin (n. 20 iunie 1929), grafician, București
dumitru ciocotișan (n. 30 iunie 1929), sculptor, Baia Mare
maria dorana coșoveanu (n. 9 iunie 1934), critic, București
gavril tőrős (n. 12 iunie 1934), sculptor, Baia Mare
cornelia ionescu (n. 1 iunie 1939), artist decorator, București
nicolae apostol (n. 16 iunie 1939), pictor, Baia Mare
crina ionescu călinescu (n. 18 iunie 1939), grafician, București
constantin paul dinu mărgărint (n. 25 iunie 1939), sculptor, București

centenar eminescu

IOAN GEORGESCU
GHEORGHE D. ANGHEL
A. MUSTEA
ION JALEA
ION JALEA
OSCAR HAN
VASILE GORDUZ ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro